ادبستان



۹

شهریور ماه سال ۱۳۶۹

۲۵۰ ریال

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature

Published by Ettella'at Co.

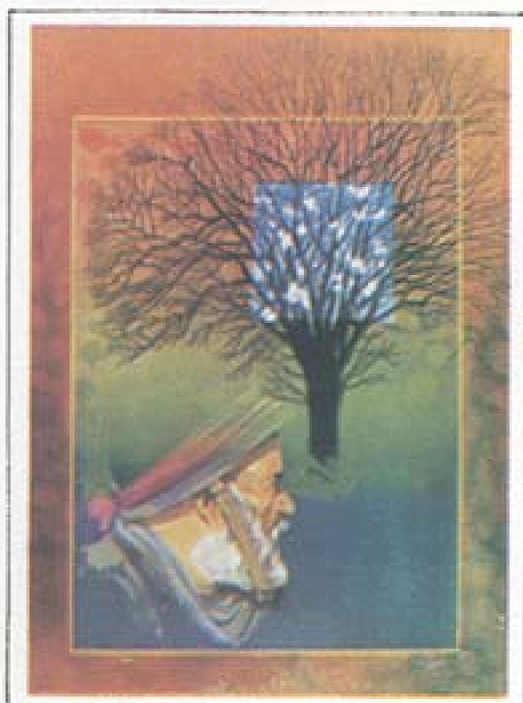
Director & Chief Editor: Seyed Ahmad Sám



مدیر مسئول و سردبیر: سید احمد سام
سال اول ـ شمارهٔ نهم ـ شهریورماه ۱۳۶۹
نشانی: تهران ـ کدپستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقه چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر
تلفن ۳۲۸۴۴۲ـ۳۲۸۵۲۹

■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسه اطلاعات
■ طراح: حبیب صادقی
■ صفحه آرا: داود مظفری

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ در صورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند.
□ مترجمان باید همراه ترجمهٔ خود یك نسخه رونوشت یا کپی اصل مطلب را بفرستند.



■ طرح روی جلد: «میلاد» اثر مصطفی گودرزی (از مجموعه ده سال با طراحان انقلاب اسلامی)
■ طرح پشت جلد: «جلال آل احمد» از ایرج جوادی

■ طرح داخل جلد: اثر ونسان ونگوگ



بسم الله الرحمن الرحیم

سخن کوتاه...

■ هنر، در موجودیت خود، در عین حال که واجد ویژگی خلاق بودن است، جنبه‌ی اثرپذیری نیز دارد. همان گونه که اثر می‌گذارد، اثر نیز می‌پذیرد...
هنر به عنوان یک پدیده‌ی اجتماعی، مانند دیگر عناصر تشکیل دهنده‌ی یک جامعه، از کل اثر می‌پذیرد و در عین حال خود اثر می‌گذارد، حرکت می‌کند و حرکت می‌آفریند.

بنابراین، هنر در برخورد با هر مقوله‌ای، نمی‌تواند جامه‌ی بی‌اعتنایی به بر کند: خواه مثبت، خواه منفی، با آن مقوله برخورد خواهد داشت.
عکس‌العمل هنر در قبال مسائل و مقولات اجتماعی، شاید به تعبیری، تنها پدیده‌ای باشد که از قانونمندی خاص، برخوردار نیست. چرا که ویژگی الهام هنرمندانه، نوع خلاقیت و نیز زمان خلق را در ابهام فرو می‌برد.

اگر سینمای جهان، قریب به ۳۵ سال انتظار می‌کشد تا تصویری بواقع برجسته و کم‌نظیر از فاجعه‌ی جنگ دوم جهانگیر و جهانسوز را بر پرده ثبت کند و تماشاگران سینمای جنگ بعد از این مدت انتظار، فرضاً فیلم «عروج» ساخته‌ی «لاریسا شپیتکو» و «صلیب شکسته» ساخته‌ی «سام پکین‌پاه» را می‌بینند، این بی‌تردید خود نمونه‌ای برای هنر می‌تواند باشد. تلاش خلاقانه و صمیمی هنرمندان متعهدی که حوادث سالهای اخیر را با نگاهی هوشمندانه می‌کاوند، پاسخی به همه‌ی انتظارها، که شکوفایی هنر انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی را همپای تحولات اجتماعی، به سرعت می‌طلبند و می‌خواهند، می‌تواند بود.

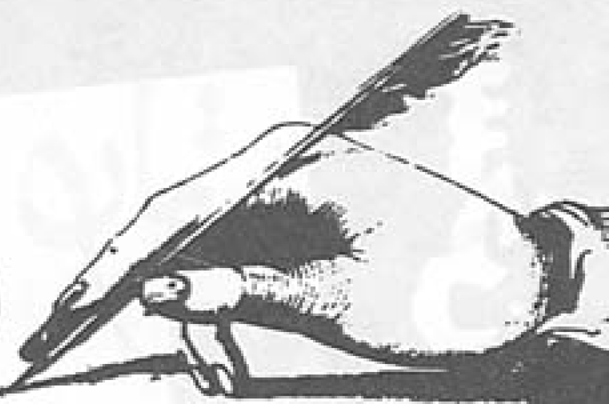
با ارج نهادن به تلاش‌های صادقانه‌ی هنرمندان مسلمان و متعهدی که در این زمینه، در سالهای ماضی کوشیده‌اند و بعضی آثارشان بر پیشانی هنر سالهای پس از انقلاب جای گرفته است، به این نکته باید توجه کرد که گرچه این نهال ریشه در واقعیتهای اجتماعی دارد، اما سالها انتظار لازم است تا زمان ثمردهی این درخت فرا رسد.

بی‌تردید، از آنجا که نقش زیستن در حجم حوادث تاریخی برای خلق هنرمندانه‌ی تصویر و تجسم واقعیتهای تاریخی، نقشی بس گسترده است، بازآمدن آزادگان عزیز و نقش آفرینان پیروزی، به میهن اسلامی، می‌تواند نوید آغاز حرکتی باشد که انجامش «عروج» باشد.

و دقیقاً از همین روی است که از بازآمدگان دعوتی عام می‌کنیم تا در کار کاشتن این نهال، یاور ادبستان و به طور کلی هنر و ادبیات کشور باشند.

امید که «ادبستان» بتواند به گوهرهای تابناک خاطرات و داستانهای عزیزان آزاده، از دوران اسارت، مزین شود.

ان شاءالله



با خوانندگان...

ادبیات و جنگ

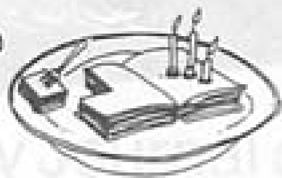
■ «در شمارهٔ هفتم ادبستان در مطلبی تحت عنوان «به جای سخن کوتاه» خواندیم که نوشته بودید برای بارور شدن اندیشه‌های متعهد به انقلاب واسلام بایستی در کنار آنها اندیشه های دیگر را نیز ارائه داد. این گفته بسیار درست و بجاست، مخصوصاً در مطبوعات که باید حوزهٔ برخورد عقاید و مطرح کنندهٔ آراء گوناگون باشند. اما این که مطبوعات ما در حد وسیعی ارائه دهندهٔ نظریات پراکنده باشند، هیچ گاه ما را قدمی در راه بارور شدن اندیشه‌های متعهد رهنمون نخواهند شد. در این صورت مطبوعات تبدیل خواهند شد به یك بنگاه تبلیغاتی برای آن گونه اندیشه‌هایی که اگر هم باطل نباشند چندان میانه‌ای با حق ندارند؛ و این چه سودی برای هنرمندان و نویسندگان و به طور کلی صاحبان اندیشه و هنر متعهد در این مرز و بوم دارد؟ اگر مراقب نباشیم رفته رفته آن عده از به اصطلاح صاحبان اندیشه که تعهد و التزامی ندارند با داشتن دستگاه عریض و طویل تبلیغات غربی که پشتیبان پروپا قرص آن گونه اندیشه‌هاست، جای صاحبان اندیشه و هنر را که نسبت به اسلام و انقلاب اسلامی تعهد و دلسوزی و عشق دارند خواهند گرفت (همان طور که جسته و گریخته در بعضی نشریات مشاهده می کنیم) البته این نوشته ما را نباید به حساب مخالفت با ارائه اندیشه‌ها و عقاید مختلف گذاشت، بلکه منظور راقم این سطور این است که بگویم ارائه اندیشه‌ها و عقاید گوناگون زمانی کاملاً به سود ما خواهد بود که جملگی با تفکری مستحکم و ذهنی بیدار و هشیار و مجرب به نقد و بررسی دقیق و کامل آن اندیشه‌ها و عقاید در هر شکل و ساخت پیچیده هنری بپردازیم و با توانمندی هرچه کاملتر سره را از ناسره جدا کنیم و نتیجه تلاش عمیق و روشنگرانه‌مان را به بهترین شکلها در اختیار نوجوانان و جوانان مستعد و مشتاق هنر و اندیشه قرار دهیم. در این صورت است که به تعهد خود در قبال اسلام و انقلاب عمل کرده‌ایم.....

ادبستانی‌ها! شما که خود را متعهد به انقلاب اسلامی و اصول و ارزشهای آن می‌دانید تا چه حد در این هفت شماره منتشر شده به موضوع هنر و ادبیات دفاع مقدس و هشت سال زندگی سراسر ایثار و رشادت و شهادت طلبی بهترین و عزیزترین فرزندان صدیق این سرزمین در رویارویی با دشمن و دفاع از انقلاب و میهن اسلامی پرداخته‌اید؟ آیا رواست که بی‌تفاوت از کنار آن همه حماسه و پاکی و خلوص بگذریم؟ آیا تعهد به اسلام و انقلاب اسلامی ایجاب نمی کند که شما به این مقوله مهم، یعنی هنر و ادبیات جنگ و دفاع مقدس بپردازید؟ آیا به نظر شما نمی‌توان با چاپ آثاری اعم از داستان، شعر و نمایشنامه در ارتباط با این موضوع این امر مهم را به انجام رساند. به امید موفقیت و پیروزی تمام متعهدان به انقلاب اسلامی و اصول و ارزشهای آن.

تصدق شما - علیرضا رجوعی و جمعی از همکلاسی ها»

□ دوست عزیز، آقای رجوعی. توجه، دقت، دلسوزی و حس نیرومند مسئولیت شما و دوستان و یاران و خوانندگان عزیزی چون شما بی گمان باعث دلگرمی و شوق روز افزون برادرانتان در ادبستان شماست. حتماً می‌پذیرید که جریان نیرومند و زنده و پویای انقلاب اسلامی در دورهٔ دوازده ساله گذشته به گونه ای انکار ناپذیر برهنر و ادبیات نوین این سرزمین اثری ژرف و ماندگار برجای گذاشته است و دیده اید و دیده ایم که در همین مدت کوتاه جوانه‌های سالم هنر و ادب متعهد اسلامی به جلوه درآمده اند و می‌روند تا تناور و پویا شوند. با عنایت به عمق موضوع و گستردگی کار می توانیم روشن بینانه امیدوار باشیم که هنر و ادبیات انقلاب و دفاع مقدس در آینده ای نزدیك خاستگاه آثاری سترگ و اعجاب آور شوند. در جریان تاریخ انقلابها و جنگها به طور طبیعی گذشت زمان لازم است ، تا واقعیات به صورت موضوعها و مضمونهایی تازه و بدیع با ساخت زیبا و قالب مناسب، ارزشمند و ماندگار بازآفرینی ادبی و هنری شوند و در آثار نو بدرخشند. با این دید، می توانیم بگوییم که به زعم ما «ادبیات جنگ و دفاع مقدس» چنان که شایسته آن است خلق خواهد شد؛ باید اندکی شکیبا باشیم تا با گذشت چند سال، تجربیات عینی هنرمندان دست اندرکار هشت سال جنگ و دفاع در شعرها، داستانها و رمانها و نمایشنامه‌ها به بار بنشینند و به طور طبیعی ثمر دهد. در دیگر کشورهای جهان هم این روند با تعجیل و به اصطلاح تأکید غیر ضروری و سفارش کار به نویسنده و شاعر شکل نگرفته است، بلکه همان فعل و انفعال پیچیده ای که در هر کار هنری و خلاق نقش نهایی را می‌زند، به موقع خود باعث سروده و نوشته شدن شعرها و داستانها و رمانهای زیبا درباره عظیم‌ترین تجربه‌های تاریخی ملتها شده است.

به هر حال، تعهد - همان گونه که شما اشاره کرده اید - ایجاب می کند که ادبستان نیز به سهم خود برای بازتاباندن هنر و ادبیات هشت سال جنگ و دفاع مقدس تلاش کنیم و بی شك اگر مطالبی در این زمینه از سوی رزمندگان دلاور و هنرمند به دستمان برسد و واجد ارزشهای هنری هم باشد در چاپ آن درنگ نخواهیم کرد.



داشته بوده بود!

■ «اجازه می‌خواهم خدمت خوانندگان محترم سلامی «داشته باشم»! البته آرزوی سلامتی وبهروزی برای همنوعان عزیز همیشه «داشته بوده ام»!! سعی دارم صحبتی داشته باشم(!) «دررابطه» با «داشتن»!

بعداز استفادهٔ مکرر از اصطلاح نیم پخته و جاافتادهٔ «دررابطه با» چشممان به جمال بی‌مثال صرف فعل «داشتن» روشن. مدتی است که مرتباً و به حد مفرط به کارگیری به جاو بی جا و گاهی مضحك این کلمه را در عبارات مختلف می شنوم و از این درحیرتم که چگونه یکباره و سریع و آسان، کلمه، اصطلاح وياعبارتی هرچند غلط وبی مورد دراکثردهانها جای می گیرد و برزبانها جاری می شود. نمی‌دانم کاشف بیهوده بودن فعل KARTAN از زبان پهلوی کدام زبان شناس آگاهی (!) بوده است؟ درود براو که دراین عصر ظهور کرد - ببخشید، ظهور داشت! - تابه بزرگان زبان بیاموزاند که دیگر این فعل کهن پنج، شش معنایی KARTAN (کردن) به درد نمی‌خورد و باید از فرهنگ لغت پاك شود، زیرا فعل «داشتن» در قالب «داشته باشیم» و «داریم» از این پس به تنهایی جایگزین این معانی خواهد بود!

یکی دوسالی درعذاب بودم تا به عبارت «دررابطه با» خوگرفتم. دوستی می گفت: «سخت نگیرید، ادبیات همین زبان امروز مردم است، نمی شود که هی غلطشان را بگیریم» ماهم چشم وگوش را بستیم وگفتیم: «باشد!» وبالاخره به ناچار پذیرفتیم که به جای «دربارهٔ»، «راجع به»، «در مورد»، «درباب»، «پیرامون» وامثالهم، دائماً عبارت ناحق «دررابطه با» را بشنویم. اما حالا با این «داشته باشیم» چه کنیم؟

به هرحال، نمی‌دانم چه چیز باعث شد تااعتراضی کوچك وشاید بی ثمر دراین مورد به دوستان ادب پرور وباوجدان بکنم. دعا می کنم شما ادبستانیها علاقه‌ای به «داشته بودن» ها!! نداشته باشید. با سپاس - پ.ج.ت.»

□ دوست عزیز، پ.ج.ت! از قدیم الایام دلنگرانیها واعتراضهایی شبیه به دلنگرانی و اعتراض شما را بسیاری کسان داشته بوده اند! بدانید که تنها نیستید.

از تنگ حوصلگی ها...

■ «ادبستانیان، سلام. حالتون چطوره؟ اگر منتظرید تازبان به تعریف وتمجید باز کنم، زیاد منتظرتان نمیذارم: دست مریزاد!

غرض از مزاحمت بنده این است که از وقتیکه داستان «فرشته‌ها روی زمین» - چاپ شده درشمارهٔ ششم ادبستان - را برای مادر بزرگم خوانده ام پاهاشو کرده تو یه کفش که من هم میخوام روایت قنداق کردن و آب قند خوردن و نق زدن بچه‌ها و نوه نبیره ها مو تحریر کنم و تو برای ادبستانیها بفرستی تا آنرا بچاپونن. میگه حتماً قبول می‌کنند. هرچی میگم

مادر بزرگ جای این قصه‌ات توکیهان بچه‌ها و این قبیل است بخرجش نمیرود که نمیرود. زحمت طرح قصه را هم به گردن مخلص انداخته، بدرك ما هم پای ورقه شو خط خطی میکنیم. حالا مانده که شما «بله» را بفرمایید. عزت زیاد. دزفول. غلامرضا کمانی.»

□ آقای کمانی.

داستان «فرشته‌ها روی زمین» دردیدگاه ادبستان یك داستان خوب با ساخت سنجیده وهماهنگ با موضوع ومضمون دلپذیر وانسانی آن است که با نثر وزبانی شفاف نوشته شده است. به رغم این باور، «فکاهه نامه»ای را که درتنگنای کم حوصلگی وبا اشاره به این داستان فرستاده اید، برای نویسندهٔ محترم «فرشته‌ها روی زمین» ارسال کردیم که ایشان درپاسخ یادداشت زیر را برای شما نوشته اند:

«دزفول ـ آقای غلامرضا کمانی.

شما مادر بزرگ هوشیار وروشن بینی دارید. قدرایشان را بدانید. خوشحالم که داستان کوچك «فرشته‌ها...» ایشان را به فکر تحریر یا تقریر یا روایت «قنداق کردن و آب قند خوراندن ونق زدن بچه ها ونوه نبیره ها» شان انداخته است. حق بامادربزرگ شماست. توصیه شان را بپذیرید. هرچه باشد تجربه وشناخت مادر بزرگها از من وشما بیشتر است و چند پیراهن بیشتر از ماها پاره کرده اند. تنها نکتهٔ مهم این است که روایتها و ماجراها و موضوعهای به ظاهر بی اهمیت را چگونه ـ به قول شما ـ «تحریر» کنیم. از ساده‌ترین وپیش پاافتاده ترین موضوعها می‌توان بهترین داستانها را نوشت.

زیاد اهمیت ندارد که قصه های مادر بزرگ شما درکجا چاپ می‌شود: ادبستان، یا کیهان بچه ها، یانشریه های دیگر؛ مهم خوب بودن داستان است.

درضمن، یك بار دیگر داستان «فرشته‌ها...» را بخوانید و به حرفهای پیرمرد داستان توجه کنید. طور دیگری هم می شود به دنیا نگاه کرد.

سلام مرا به مادر بزرگتان برسانید. برای ایشان آرزوی سلامت و طول عمر دارم. موفق باشید.

اقدس رضوی ـ مرداد ۱۳۶۹»

دو پیشنهاد



■ «سلامی چو بوی خوش آشنایی... باید عرض کنم که در شمارهٔ هفتم ادبستان ـ در صفحات «با خوانندگان» ـ جوابهایی که به آقایان رضایی و سبکتکین داده شده، واقعاً قانع کننده است و درخور تحسین، که در حقیقت سخن دل است و لاجرم بردل نشیند... امید است که همواره در خدمت به فرهنگ و ادب و هنر این سرزمین موفق و کامیاب باشید.

درضمن باید بگویم که این مجله صرفاً به خاطر این که نو است و به قول معروف تازه از گرد راه رسیده، برای رسیدن به هدفهای بزرگ باید راههای طولانی را پشت سر بگذارد و نباید از برخی یاوه گوییها برنجد. اینجانب در دو زمینه پیشنهاد دارم که در صورت مثبت خواندن آن خواهشمند است مورد بررسی قرار گیرد. اول این که بخشی را اختصاص بدهید به تاریخ ادبیات کشورمان و به شرح احوال و زندگانی و کار شاعران و نویسندگان وذکر آثار آنها. دوم این که برای راهگشایی و بهتر درك کردن مفاهیم عالی و بلند عرفانی اشعار حضرت امام خمینی(س)، در هرشماره یك غزل آن خورشید تابان را با شرح و تفسیر در مجله چاپ کنید.

فرید غلامزاده ـ مراغه»

□ از مهرو صفای این دوست و خوانندهٔ گرامی شادمان و سپاسگزاریم. به عرضشان می‌رسانیم که در مورد شرح احوال و کار شاعران بزرگ گذشتهٔ کشورمان و همچنین در زمینهٔ تاریخ ادبیات ایران تاکنون کتابها و مقالات متعدد و متنوعی چاپ شده است؛ مع الوصف اگر در این مورد مطالب تازه ای به دست آوردیم در چاپ آن در ادبستان درنگ نخواهیم کرد. در مورد پیشنهاد دیگر ایشان نیز به اطلاعشان می‌رسانیم که چندی قبل شرح و تفسیری خواندنی دربارهٔ برخی اشعار امام در روزنامهٔ اطلاعات درج شده است و ادبستان به نوبهٔ خود تلاش خواهد داشت در صورت نوشتن تفسیرهایی عالمانه بر غزلیات حضرت امام خمینی(س) به وسیلهٔ اشخاص ادیب و عارف و وارسته و شایسته، آنها را به خوانندگان مشتاق تقدیم کند. توفیق یارتان باد.

ادب... و... هنر!

■ «راستش را بخواهید، فعلاً خیال تعریف و تمجید از این نشریه را ندارم و قضاوت بهتر را به آینده موکول می‌کنم، ولی باید بگویم که انصافاً شروع خوبی داشته اید. حال به دو نکته دربارهٔ ادبستان اشاره می کنم:

۱ـ این نشریه همان طور که از نامش پیداست علی الاصول باید فقط به مسایل ادبی بپردازد و هرچند قسمت اعظم مطالب آن تا به حال به ادبیات مربوط بوده است، ولی لازم نمی بینید به جای پرداختن به آموزش موسیقی که نشریه‌ای تخصصی را طلب می کند، به آموزش شعر و قصّه نویسی بپردازید؟

۲ـ قسمت «با خوانندگان» را می‌توانید به ستونهایی تقسیم کنید تا هرستون جوابگوی عدهٔ بیشتری از خوانندگان باشد؛ مثلا یك ستون برای پاسخگویی به فرستندگان قصّه، یك ستون برای جواب دادن به نامه‌ها، یك ستون برای ارسال کنندگان شعر و... آیا به این ترتیب کارهایتان سرعت و سهولت بیشتری نمی گیرد؟

خیرالله فرخی ـ بندر انزلی»

□ دوست و خوانندهٔ عزیز، آقای فرخی.

نشریهٔ شما «ادبستان فرهنگ و هنر» نام دارد؛ بنابراین حق می‌دهید که در برگیرندهٔ تمامی رشته‌های هنر باشد و به موسیقی هم ـ به عنوان هنری ارجمند ـ که مورد توجه و علاقهٔ بسیاری از خوانندگان ادبستان است عنایت لازم را داشته باشد. پیشنهاد شما را در مورد صفحات «با خوانندگان» مورد مطالعه قرار می‌دهیم. ضمناً، اگر توان و امکان مورد نظرمان را پیدا کنیم در آینده صفحاتی مشخص و ثابت را به پاسخگویی دربارهٔ قصه‌ها و شعرهای ارسالی اختصاص خواهیم داد. سرفراز و شاد باشید.

با آینه‌ها...



■ «به نام خدا.

سلام. دستهای گرم و آشنایتان را می فشارم، گرچه دستان کوچك من برای این ابراز مهر غریبانه سخت ناشناسند. خوانندهٔ مجلهٔ شما هستم. «ادبستان» ما پربار و صدیق است، از آن دوستانی است که آرزوی دیدارشان همیشه در دلهاست. اصولا با تولد هرمجله یا نشریه‌ای بخشی از افکار و آراء همگون و ناهمگون وحدت می‌یابند وآراسته می‌شوند. موجی نو متولد می شود و در این فرایند همبستگیهای به ظاهر نادیدنی در طیفی وسیع به وقوع می‌پیوندد. در این همزادی و همزیستی ـ بسته به شعاع عمل نشریهٔ مفروض ـ تحولاتی نامکشوف و پنهان در ژرفنای زندگی اشخاص به وقوع می پیوندد و این رابطه تا جایی پیش می‌رود که یك مجله، ارزش یك دوست همدل و همراز و همدرد می یابد و ناگفته‌ها را در این میان تنها عشق است که با توانمندی باز می گوید...

انگیزه ای که باعث می شود من نوعی، گمشده در غبار فاصله‌ها، قلم به دست بگیرم و برای هنرمندان سخت کوشی که قلبهای گرمشان پشت سطور ادبستان می تپد، نامه بنویسم، تفسیر همین عشق است.

دوستان! چشم انداز پاسداری از هویت ادبیات ملّی این مرزو بوم و عنایت صمیمانه و خالی از بغض و کینه ورزیهای محفلی و تنگ نظرانه به واقعیات جاری و ساری در عرصهٔ ادبیات معاصر جهان، مشخصات راهی است که شما پای در آن نهاده‌اید. ره‌توشهٔ ادبستان در این رهگذار باید نه برای ذائقه‌های کور و عقیم بلکه برای برانگیختن جویندگان حقیقت تدارك دیده شود، که یقیناً شما هم براین باورید. و اما چند نکته و پیشنهاد:

۱ـ قطع و عنوان مجله مناسب است. طرحهای انتخابی برای روی جلد زیباست. به طرحهای داخلی مجله اهمیت بیشتری بدهید.

۲ـ درصد بالایی از مطالب و مقالات در سطح حرفه‌ای و تخصصی است که توجیه آن گستردگی طیف خوانندگان از نظر معلومات و دانش و هنر است، ولی این پایین‌ترهاهم کسانی هستند که برای بهره گیری بیشتر و حفظ رابطهٔ صمیمانهٔ خود با مجلّه، نیاز به مطالب ویژهٔ خود دارند. بنابراین صفحاتی را هم برای نوجوانان ترتیب دهید، در صورت امکان.

۳ـ جای نقد آثار ارسالی درمیان صفحات ادبستان خالی است. اگر ممکن است ضمن به نقد کشاندن آثار ارسالی خوانندگان با راهنماییهای لازم در رشد استعدادهای جوان سهم بیشتری را به دوش بکشید.

۴ـ صفحات شعر شاعران ایرانی ضعیف است. به صرف معروفیت یك شاعر، گنجاندن سیاه مشق او در مجلهٔ پرباری چون ادبستان در درجهٔ اول به حیثیت بلند شعر معاصر ایران و در درجهٔ دوم به ارزش فرهنگی مجلهٔ ما (ادبستان) لطمه می‌زند.

در پایان تنها سخنی که می‌ماند تشکر و امتنان فراوان از شما و دست مریزاد به اراده‌ها و همتهای ◀

بلندی است که در راه اعتلاء و شکوفایی فرهنگ و ادب این مرزو بوم، بی شائبه و با گذشت و فداکاری تلاش می کنند. کوهدشت لرستان ـ لطیف آزادبخت»

□ آقای لطیف آزادبخت. از محبت و عنایت شوق انگیز شما دوست عزیز به ادبستان و ادبستانیها، صمیمانه تشکر می کنیم و متقابلاً دست پرمهر شما را به گرمی می فشاریم.

پیشنهادهایتان را با دقت و علاقه مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهیم و امیدواریم بتوانیم در حد توان ومقدوراتمان رضایت خاطر شما و دیگر دوستان عزیز را فراهم سازیم. خدانگهدار.

مستحکم‌تر گام بردارید

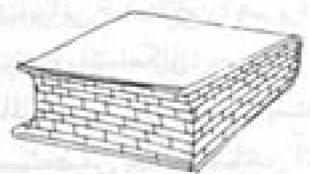
■ «ادبستان را به تازگی شناخته‌ام. بی گمان در این بازار شلوغ هفته نامه‌ها و ماهنامه‌ها و فصلنامه‌ها که همه سنگ پیشبرد ادبیات را به سینه می‌زنند، نشریه کاملی است و به نظر می‌رسد دست اندرکاران و نویسندگان آن با معنای هنر متعهد آشنایی دارند و این دقیقاً همان چیزی است که در بسیاری از نشریات موجود یافت نمی‌شود و اگر هم ادعایی در مورد آن می‌شود، میان خروارها پرت و پلای ناب هنری (!) بی‌ربط جلوه می کند.

من فکر می کنم کمی دیر به میدان پا نهاده اید، ولی هنوز فرصت دارید، پس خوش آمدید. باشید و بمانید و قرص و محکم بایستید. مجله پربار است و تا حدی وسیع نشانگر واقعیت هنر ایرانی و قلم و بینش اسلامی. مجله ادبستان آن سنگری است که ما می‌خواهیم در برابر جبهه بی‌دردان سیر و پرمدعا از راستی و حق دفاع کند و برکنار از باند بازی‌ها و اداهای شبه روشنفکرانه، برای رشد و شکوفایی استعدادهای نو میدان و عرصه باشد.

در خاتمه، تلاشتان را ارج می نهیم. دست یاری و برادری با شما می‌دهیم و امیدواریم روز به روز برتلاش خود بیفزایید و گامهایتان را مستحکمتر و مؤمنانه‌تر بردارید....

برادر شما ـ امیر دشت بزرگ»

□ از لطف این دوست و خواننده گرامی و محترم ادبستان صمیمانه تشکر می‌کنیم و امیدواریم شایستگی اظهار لطف و صفایشان را بیش از پیش کسب کنیم. به اطلاعشان می‌رسانیم که شعر ارسالی شان را برای مطالعه و اظهار نظر به مسئول صفحات شعر مجله سپرده ایم.



انتقام یا انتقاد؟

■ «بعد از خواندن هفت شماره ادبستان بهتر دیدیم در مورد موضوعی که هر خواننده آگاهی را دچار تأسف می کند حرفی داشته باشیم... این روزها در همه مطبوعات دیده می‌شود که غالباً «انتقام» به جای «انتقاد» در زمینه هنر و ادب جا گرفته است... با اشاره به نامه‌ای که در صفحه با خوانندگان شماره هفتم ادبستان چاپ شده باید بگوییم جای تأسف است که یك لیسانسیه ادبیات به جای نوشتن نقدهای با ارزشی که از او انتظار می‌رود، با همه نویسندگان مجله کین توزانه و کور برخورد کند و ناسزاهایش را با «سر به تنتان نباشد» به پایان برد. از سراپای نامه طولانی او حقد و حقارت می بارد؛ و نیز نویسنده نامه دیگری که یك تنه به قاضی رفته و... انگار با همه هنرمندان عالم سرستیز داشته و حتی در مورد ثبت واقعیتها درباره آنان دچار خشم ورنجش شده است، آن هم درباره شاعری چون حافظ و استاد بنان و حسین تهرانی و... می‌خواهیم به این عالیجناب بگوییم:

بنان، و امثالهم، همه هنرمندان سرزمین ما هستند؛ چه طور می توانید در نهایت بی انصافی و تنگ نظری روی کار و هنر آنها خط بطلان بکشید؟!

مخلص کلام، ما خسته شده‌ایم از چاپ این حرفهای بیهوده... واقعاً حیف نیست صفحه‌ای از این مجله که می تواند جای گلی دیگر از بوستان ادبستان باشد در اختیار خار زبان عده‌ای مغرض قرار گیرد... به هر حال، امیدواریم صفحه «با خوانندگان» صفحه‌ای برای ارائه نظرهای سازنده خوانندگان باشد تا اهل جدالهای کور و کینه ورزانه، معنای «نقد» واقعی را بفهمند. انشاءالله.

مشکین شهر ـ پروین شیردل، دانشجوی ادبیات ـ فریبا شیردل، دیپلمه تجربی»

□ با تشکر از لطف این دو خواننده گرامی ادبستان، به اطلاعشان می‌رسانیم که سعی می کنیم به پیشنهادشان عمل کنیم.

از خوشحالیتان خوشحالیم...

■ آقای ابراهیم حیدری نوشته‌اند:

«... هنگامی که ادبستان را ورق می‌زدم، با دیدن و خواندن مقاله‌ای دربارهٔ شاعر بزرگ و استاد شعر نو کردی، گوران، شادمانه یکه خوردم. در لحظه‌های اول باورم نمی‌آمد که در مجله‌ای فارسی زبان از شاعران کرد اسمی به میان آمده باشد، چون شاید برای اولین بار بود که می‌دیدم در یك نشریهٔ وزین ادبی و فرهنگی فارسی از شاعران کرد شعر و مطلب چاپ شده بود. البته مهجور ماندن نام و آثار برخی شاعران بزرگ کرد شاید تا حدی معلول کم کاری و تحرك خود آنان باشد، و نتیجهٔ عدم تماس و ارتباط گسترده و پیگیر آنها با مجله‌های ادبی ارزشمند. به هرحال، به سهم خود ـ به عنوان یك علاقمند به شعر و ادبیات ـ از توجه و همت «ادبستان» در منعکس کردن آثار ادیبان و شاعران کرد بسیار خوشحال و ممنونم...

ابراهیم حیدری»

□ از لطف این خوانندهٔ گرامی نسبت به ادبستان صمیمانه متشکریم، و امیدواریم بتوانیم در جهت هرچه پربارتر و غنی‌تر کردن ادبستان بکوشیم. ضمناً، به اطلاع ایشان می‌رسانیم که منتظر کارها و شعرهای بهترشان هستیم.

مطالبتان را بفرستید

■ آقای فرجاد خوشبین، دانشجوی رشتهٔ ماشین افزار، از همدان نوشته‌اند:

«متأسفانه شمارهٔ اول تا سوم مجلهٔ شما را تاکنون حتی ندیده‌ام. آشنایی من با ادبستان از شمارهٔ چهارم شروع شد و به علت کمی وقت و گرفتاری و یا تنبلی نتوانستم حداقل شماره‌های گذشته را جایی یافته و مطالعه کنم. خوشبختانه با خواندن شمارهٔ چهارم به بعد به ماهیت پربار و غنی آن پی بردم وواقعاً خوشحال شدم از این که مجله‌ای تا این حد بتواند نیازهای اقشار مختلف و خاصی ازمردم را برآورده سازد. از طرف دیگر چون مباحث این مجله کاملا مورد توجه من قرار گرفت و با نیازهای من مطابقت داشت، جذب این مجله شدم. این مطالب را بدون هیچ گونه ظاهر سازی و اغراق می‌گویم. این راهم بگویم که تاکنون مجلات زیادی را مطالعه و حتی اقدام به جمع آوری شان کرده‌ام، از جمله: فیلم، آدینه، دنیای سخن و... اما تاکنون نتوانسته‌ام خودم را راضی کنم که مکاتبه‌ای هرچند کوتاه با آنها داشته باشم. نمی‌دانم چه چیز باعث شد دست به نوشتن نامه برای ادبستان بزنم. شاید احساس وظیفه یا چیز دیگری.... دلیل این کار هرچه باشد، بماند برای نامه‌های آینده.

چند درخواست و پرسش داشتم که امیدوارم مرا راهنمایی کنید. ابتدا این که شماره‌های گذشتهٔ مجله را متأسفانه جایی نیافته‌ام لذا از مسئولین محترم می‌خواهم در صورت امکان طریقه خریدن شماره‌های گذشته را از طریق خود نشریه به طور خلاصه به اطلاع علاقمندان برسانید. دوم این که نوشته هایی در زمینه های گوناگون دارم که به دلیل ناآگاهی و عدم شناخت کافی از مباحث مختلف ادبیات، مانند شعر، داستان و غیره.... نمی توانم اسم مناسبی روی آنها بگذارم. با دیدن بخش «از خوانندگان» در ادبستان این جرأت را پیدا کردم که این نوشته‌ها را که تاکنون به هردلیل، کسی مشاهده شان نکرده، بعداز موافقت شما برای ارسال آنها، به آدرستان بفرستم تا شاید بتوانید مرا راهنمایی کرده و مسیر و روشنی پیش پایم گذاشته و یا حتی اشاره‌ای کوتاه و نظری بدون غرض و اغماض دربارهٔ این نوشته‌ها داشته باشید و نامی که بتوان روی آنها نهاد... همچنین گوشزد اشکالات و کاستی‌هایی که درآنها وجود دارد، تا به یاری شما بتوانم راهی درست را همراه با شناختی منطقی پیش بگیرم....»

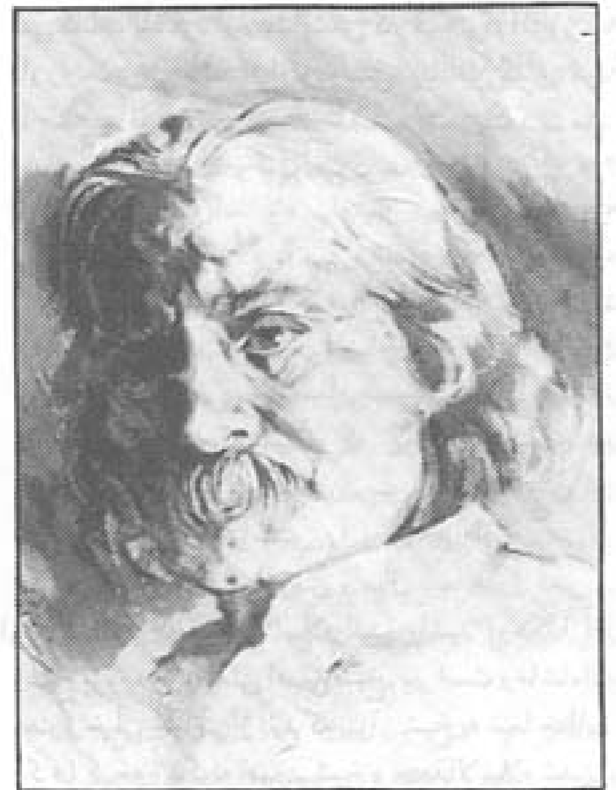
□ آقای فرجاد خوشبین، از لطف و محبت شما نسبت به نشریهٔ خودتان خوشحال و ممنونیم. درپاسخ به عرض می‌رسانیم که: امکان ارسال شماره‌های اول «ادبستان» برایمان وجود ندارد، اما اگر خدا بخواهد، شاید بتوانیم دورهٔ یك سالهٔ ادبستان را به صورت صحافی شده و با تعداد معین درپایان انتشار ۱۲ شمارهٔ سال اول نشریه تهیه و در دسترس عزیزانی علاقمند چون شما قرار دهیم. نوشته‌ها و مطالبتان را بفرستید. توفیق و نشاط یارتان باد.

یك پیام

□ لنگرود ـ خوانندهٔ محترم ادبستان خانم ام البنین اصغریان.

آدرسی از خودتان برای ادبستان بفرستید تاپاسخ نامه مورخ ۶۹/۶/۱ شما از سوی روابط عمومی نشریه کتباً ارسال شود.

□ کیاشهر ـ آقای حسن ارژن ـ داستانی را که فرستاده بودید با دقت خواندیم. برای بهتر و دقیق‌تر و زیباتر نوشتن به مطالعه و کار وسیع و پیگیر و همچنین به صبر و حوصله نیاز دارید. برایتان موفقیت آرزو می کنیم و منتظر کارها و آثار خواندنی‌تر شما هستیم.



نامی و نامه‌ای از اخوان ثالث

اشاره:

مهدی اخوان ثالث شاعر بزرگ معاصر درگذشت.

آنچه در زیر می‌خوانید مقاله‌ای است که چهار سال قبل مرحوم اخوان در مورد مرحوم دکتر شریعتی نوشته و از سوی حجة‌الاسلام سعیدی (پژوم) در اختیار ادبستان گذاشته شده است.

از نوشته اخوان پیدا است که وی در بسیاری از موارد، آن گروه از مخالفین دکتر شریعتی را که نه از سر مهربانی و منطق بلکه از موضع ضدیت ناروا و جفاکارانه، با مثله کردن آثار و گفتار و نوشتار شریعتی به ردّ و طرد آن مرحوم پرداخته‌اند، تصریحاً و تلویحاً مخاطب قرار داده و رفتار آنان را در حق دکتر و امثال او شماتت و ملامت کرده است.

سرآغاز

□ «شکسته دل مردی خسته و هراسان، یکی از مردم توس خراسان، ناشادی ملول از هست و نیست، سوم برادران سوشیانت، مهدی اخوان ثالث، بیمناك نومیدی به «م» امید مشهور، چاووشی خوان قوافل حسرت، و خشم و نفرین و نفرت، راوی قصه‌های از یاد رفته، و آرزوهای برباد رفته.»[1] در سرزمینی ادب‌خیز و خانواده ای ادب دوست، پرورش می‌یابد، و از همان دوران نوجوانی به شعر و شاعری رو می‌آورد، و «بیشتر و بیشتر از آن» با موسیقی مأنوس می‌شود، برای خود تار می‌زند، و پیش استادی مشق و تمرین می‌کند، و قدری با دستگاه‌های موسیقی ملی آشنا می‌شود، امّا تشویق و تدبیر پدر سبب می‌شود که تار زدن و موسیقی را رها کرده و به شعر رو آورد.

او پرورش یافتهٔ خراسان است، زادگاه زبان دری، و پرورشگاه شعر فارسی، سرزمین فردوسی، سنایی، عطار، خیام، مولوی، بوسعید، بویزید، و... و در این اواخر، ادیب، حبیب و بهار، پرورش در چنین سرزمینی، و انس و آشنایی با شعر و فکر چنین کسانی، از او که سرشتی شعری و طبعی هنری داشت شاعری قوی مایه و خوش زبان ساخت. با قصیده‌های خراسانی استوار و غزل‌های غزلانهٔ دلنواز، توانایی شعری او آنچنان بود که زبان او را مانند بسیاری از شاعران به مفاخره و خودستایی واداشت آنجا که گفت:

سالم فزون زبیت نه و طبعم این چنین

قصر قصیده صرح ممرّد کند همی

با اینهمه او آنگونه که خود می‌گوید، احساس می‌کند «یك مقدار از حرف‌هایش در آن شیوه‌های قدیم زمین می‌ماند، کلام کم می‌آید، کوتاه می‌آید، آنطور که باید گفته نمیشود،»[2] و همین‌ها سبب می‌شود که به شیوهٔ نونیمایی روی آورد، و هرچند بنابه گفته خود او، در آغاز این شیوه را نمی‌پسندد و از آن لجش می‌گیرد، امّا کم‌کم آن را کشف می‌کند، می‌پسندد، می‌پذیرد و آن را برای خود بعنوان «یك راه، یك مسیر، یك جولانگاه» انتخاب می‌کند، امّا پیروی اخوان از نیما، بیشتر در شیوه و اسلوب است نه در زبان و بیان، و در حقیقت شیوهٔ شعری اخوان، آمیزه ای است از زبان استوار خراسانی و قالب‌های آزاد نیمایی، او خود می‌گوید از خراسان راهی به «یوش» گشودم و تمام امکانات بلاغی قدیم را از لحاظ سادگی و سلامت و دقّت و درستی و قدرت در اختیار حسّ و حال و تپش و تأمل امروزی گذاشتم.[3]

و همین استواری زبان و رسایی بیان از بزرگترین امتیازات اخوان است بر بسیاری از شاعران و انبوهی از شاعرکان و گلّه‌ای از شاعرنمایان که ویژگی عمده‌شان سستی زبان و سخافت بیان است.

مهارت، پر مایگی و توانایی اخوان در شعر سنتی نیز از امتیازات دیگر اوست، که آشکار می‌کند، رو آوردن اخوان به شعر نونیمایی، از سر آگاهی و احساس ضرورت زمانی و بیانی بوده است، نه از سر عجز و ناتوانی، (مانند بسیاری از آنان که عقدهٔ شاعر شدن دارند و توانایی آن را ندارند و از اینرو ناگزیر خز عبلاتی بنام «شعرنو» سرهم می‌کنند).

و اینکه اخوان پس از رو آوردن به شیوهٔ نیمایی گاه از شیوه‌های سنتی استفاده می‌کند، نشان آگاهی اوست از این مطلب که یك شیوه همیشه، همه جا و برای همهٔ حالات و همهٔ افراد مناسب نیست، و در برخی حالات و برای برخی از سلیقه‌ها باید شیوهٔ سنتی را دوشادوش شیوهٔ نیمایی بکار گرفت، آری او یکسویه و متعصبانه و شاملووار یکسره بر شیوه‌های سنتی لعن و نفرین نمی‌فرستد، و غزل و قصیده را بصورت مطلق مرده و پوسیده نمی‌انگارد. و هرگاه ضرورتی دید از آنها نیز بهره می‌گیرد و این امتیاز کوچکی نیست.

تردید نیست که یکی از مهمترین عوامل دل‌نشینی و ذوق‌پذیری شعر آهنگ و موسیقی آن است، و به همین دلیل شعر بی وزن، بی موسیقی، حتی اگر از موسیقی معنوی بهره‌مند باشد، چیزی کم دارد و آنچنانکه باید بردل نمی‌نشیند، و همین است یکی از بزرگترین رمز و رازهای این نکته که شعر سپید و آزاد را بسیاری از ذوق‌ها نمی‌پسندند و نمی‌پذیرند حتی ذوق‌های خو گرفته با قالب‌های شکسته و نیمایی، و اخوان که طبعی موسیقایی نیز دارد و باین نکته نیز توجه، حاضر نشده شعر خویش را از وزن تهی کند و با این تهی سازی از جاذبهٔ شعر خویش بکاهد، و این نیز از دیگر امتیازهای شعر اوست.

شعر اخوان از نظر مضمون ومحتوا نیز به دلیل سرشاری از عاطفه‌های اجتماعی، انسانی و آشکارگری دردهای مردمی در ردهٔ شعر متعهد و مسئول قرار می‌گیرد و حسابش از انبوهی شعرهای هوس آلود و هوس انگیز جدا می‌گردد.

نوشته‌های او چون «بدعت‌ها و بدایع»، «عطا و لقا» بویژه فصل «نوعی وزن در شعر امروز، و مقدمه ومؤخره‌هایش بر دفترهای شعرش بویژه مؤخرهٔ «از این اوستا» شواهد آشکاری هستند، بر ذوق و آگاهی و توانایی‌های ادبی او، چیزهایی که جمعشان در کمتر شاعری از نوسرایان روزگار ما بهم می‌رسد.

واگر بخواهیم با بهره‌گیری از طرح کارگشا و دقیق دکتر شفیعی[4] [که خود افزون بر اینکه ادیبی بی‌بدیل و جامع الاطراف است از برافراخته قامتان شعر امروز ایران نیز هست و در شعر هر دو گونه شعر نو و سنتی توانایی‌های بسزایی دارد، و در شیوهٔ شاعری از گرایندگان اخوان نیز بوده است] محدودهٔ هنری اخوان را در چهار بعد پشتوانهٔ فرهنگی، اثر گذاری مردمی، زیبائی‌های فنی و هنری و عواطف بشری و انسانی رسم کنیم و با دیگر چهره‌های سرشناس شعر امروز مقایسه نمائیم، گمان دارم گسترهٔ هنری او از همهٔ شاعران امروز بیشتر باشد.

امّا شاید خوانندهٔ محترم پس از این مقدمه بخواهد بداند که قصهٔ اصل نگارش نامهٔ اخوان در قلمرو «وعظ» به اینجانب و همچنین انگیزه نشر آن چه بوده است، هرچند که در متن نامه اشارتی شد ولکن اساس قضیه چنین است که قلمی می‌گردد:

در اواسط سال ۶۳ به عنایت خدای سبحان و همکاری تنی چند از صاحبدلان، کتاب «دکتر شریعتی از دیدگاه شخصیتها» منتشر شد، و مورد استقبال شدید علاقمندان قرار گرفت به طوری که تاکنون با وجود همه مشکلات، خصوصاً گرانی و کمبود کاغذ به ◀

چاپ چهارم رسید.

پس از انتشار و معرفی در مطبوعات روز و مصاحبات، عده‌ای زیاد از دوستان و علاقمندان ضمن انتقاد و پیشنهاد، خواستار تالیف و تدوین دفتری دیگر در دنبالهٔ آن مجموعه شدند. هنوز خستگی ناشی از مشکلات و گرفتاری‌های چاپ و انتشار دفتر اول در من بود که تشویق و اصرار باعث شد تا خداوند عنایتی کند و با تقدیم نامه و دیدار صاحبنظران در این وادی، دیگران را هم به یاری طلبم که همه آن سروران این همیاری را غنیمت شمردند و با ارسال مقالات ما و دیگران را خوشنود نمودند و آن افاضات «مجموعه‌یی به نام «شخصیت و اندیشه دکتر شریعتی» منتشر گردید. و اکنون چاپ اول آن به اتمام رسیده و در آستانهٔ چاپ دوم قرار دارد.

در میان صاحبنظران شاعر و محقق گرانقدر مهدی اخوان ثالث را جایگاه ویژه‌یی بود. و از طرفی دکتر شریعتی بود و همشهری. و حداقل تازگی برای آنانی که در این یازده سال فقدان دکتر شریعتی از چنین صاحب قلمی، نظریه‌ای نشنیده و یا نخوانده بودند.

به هر حال او که به قول خود «هیچ خواهنده‌ای را از درگاه خویش دست خالی بر نمی گرداند» حاصل قبول تقاضای ما را یازده صفحهٔ بزرگ دستنویس در پرتو نثر و نظمی در احوالات دکتر شریعتی و موعظه به آنانیکه در حق دکتر جفا کردند قرار داده نیمی از آن نوشته در آن مجموعه (شخصیت و اندیشه در شریعتی) آمده و نیمهٔ دیگر را در فکر بودم تا به صورت کتابی مجزا منتشر کنم تا بهانه‌ایی باشد بمنظور حرفهایی که دربارهٔ اخوان دارم زده باشم. و جوابی باشد بر آن شاعرکانی که از شعر نیمایی رطب و یا بسی می بابند و با اندیشه و شاعری سترك در می افتند و از طلاء مس می سازند تا خویشتن را مطرح کرده باشند. که در این رساله هم دلم را به همان سخن کوتاه و مفید استادم جناب آقای دکتر سیدمحمد راستگو قانع نمودم که آنکس است اهل بشارت که اشارت داند. والحمدلله اولاً و آخراً.

(۱) از این اوستا ص ۱۱۰
۲ـ بهترین امید ص ۲۷
۳ـ بهترین امید ص۲۸
۴ـ ادوار شعر فارسی ص۱۵۱

زمستان ۶۸ ـ جعفر پژوم

متن نامه اخوان ثالث

. در همین سرآغاز قبل از عنوان و پیش از هر سخن و حرف دیگری، بگویم که من فقط مسؤول این نامه و شعرهائی هستم که در ضمن و ذیل آن آمده است و به اینسوی و آنسوی و پیش و پس مطلب و نوشتهٔ خود کاری ندارم و اینها را هم به احترام و یاد فقید شهیر و سعید، مرحوم دکتر علی شریعتی، آشنا، دوست و همشهری خود نوشته‌ام، به حکم سوابق معرفتی که با هم داشتیم. مردی که سرشار و فواره زن از شور و شوقی عاشقانه و عارفانه و کم‌نظیر، در جهت تحقق آمال اسلامی راستین و تشیعی امروزین و عاری از آرایه و پیرایه‌های بارین و بیرارین بود و به هر عبارت یا اشارتی که می نوشت و میگفت، اصل و اساس و مغز نغز مقصد و مقصود و این بود که اسلام و خاصه تشیع ـ به اصطلاح او ـ سرخ علوی، که عاشق و شیفتهٔ آن بود، در مقابل فکر و فرهنگ کوبنده و روبندهٔ غرب و شرق امروزه، حرفی امروزین برای گفتن داشته باشد و بتواند سر فخر و فضیلت شایستهٔ زمانه، از میان آرایه و پیرایه‌ها، برکشد و بگوید: ها، منهم هستم و اینم و در اصل اینچنینم! البته به زعم و اعتماد راسخ و استوار خودش. و نیز میخواست پشتیبان و حافظ دل‌های مسلمانان، علي الخصوص مسلمانان جوان ـ که همه امیدهای او خاصه به نسل جوان بسته بود ـ در مقابل حمله و هجوم بیرحمانهٔ فرهنگ و کردار و رفتار غربی و شرقی سیاسی امروز، بوده باشد و نیز میخواست مخصوصاً نسل جوان مسلمانان را در همه عالم (نه تنها ایران و حتی شاید نه تنها مسلمانان) به صراط اسلام و تشیعی که او می شناخت و شیفتهٔ آن بود، بیشتر متوجه گرداند و از وسوسه‌ها و تزلزل‌های فریبندهٔ «زر و زور و تزویر»های شیطانی برهاند. من معتقدم که، به اصطلاح خودش «زروزور و تزویر» تاکنون در کشور ما ـ از بعضی استثناها گذشته ـ دشمنی پرشورتر و شجاع‌تر از او کم به خود دیده است. حالا اگر گهگاه بعضی عبارات تند یا احیاناً غیروافی بمقصود و «پیراهن عثمان»ها در گفته‌ها و کتبش دیده شود (که غالبا از روی نوار سخنرانی‌های او «پیاده» میشد و ای بسا که احتمال اشتباه، یا تصرف من حیث لایشعر و نه از سر دشمنی دوستان و مریدان، در آن پیاده کردن نوارها و چاپ کتب او هم در کار بوده باشد؟) باری امری که در آن شك نیست، اینست که نیت و قصد اصلی او، اعتلای امروزین اسلام و تشیع بود، لاغیر.

وانگهی «انّ الاعمال بالنیات» و معصوم نبودن انسان (وجائزالخطا بودن آدمی) را هم نباید از یاد برد، که از امور مسلّم است. خلاصه من این نامه (و شعرهای ضمن و ذیل آن) را به احترام و یاد آن فقید شهیر و سعید (کار خود را حتی المقدور کرد و زود ازین دنیای دون و پلید رست و خوشبخت، سعید، شد) نوشتم و به دیگر مطالب این مجموعه و احیاناً مناقشات و منافسات و جنگ و جدال‌های مذهبی و خدای نکرده «سیاسی» (به معنای بد و شیطنت آمیزش) هیچ کاری و ربطی ندارم. و نیز نوشتم این نامه را به احترام پدر مرحوم دکتر شریعتی، که وقتی معلّم و استاد من در آموزش «نهج البلاغه» بوده‌اند و نیز برای اجابت خواست خواهنده‌ای، از جمله محبّان مرحوم دکتر شریعتی. و خود اهل سیاست و بحثهای مذهبی و «عقیدتی ـ سیاسی» نبوده‌ام و نیستم و با همه اهل عالم، کفر و ایمان، مسلك و گرایش، و «نیك و بد» و بهشتی و دوزخی، از موی سر آسمانها تا گودك (اخمص) پای زمین، همه هرکه و هرچه بودند و هستند، صلح کل دارم که همه را بازیچگان تقدیر بی تغییر و اعمال همگان را مخلوق و یا مصوّب «او» جل جلاله می پندارم و نیز در اوّل و آخر کلام، من مرحوم دکتر شریعتی را یك نویسنده و سخنور پرشور و شغب و جدّ و طلب اسلامی، و امروزین می شناسم، نه مفتی یا مدّرس حوزه، یا مفسّر رسمی یا فقیه.

قانون حکیم دهر، در پیش منست
هم مرهم و هم زخم دل ریش منست
پرسید زمن اهل دلی: کیش تو چیست؟
آزادگی و صلح و صفا کیش منست

آنروزها که همه به‌به و چه‌چه «معلم شهید» می گفتند، یاد کرد او و ستایشش کار همه بود، امروز که او را تکفیر می کنند، از او و دوستی او سخن گفتن، مرد و صاحب فلانید می خواهد، تا ببینیم و تعریف کنیم مرد «مایه» دار کیست؟ و چها می گوید

م. امید

آقای پژوم عزیز، اجازه بدهید شما را همینطور خطاب کنم. چون حقیقتش این است که نمیدانم دنباله یا مقدمهٔ اسلامی نام شما چیست؟ عمادالاسلام، ثقة‌الاسلام، حجة‌الاسلام که گمان نمیکنم شده باشید، چون یکبار که دیدمتان ـ پس از چند بار امروز و فردا کردن و اگر راستش را بخواهید طفره رفتن و گریختن مع شرمندگی ـ سنّ و سال شما هنوز کمتر ازین مینمود که حجة‌الاسلام شده باشید (وهکذا آقا شیخ پژوم، چون معنی اصلی شیخ، پیر است و ماشاءالله هنوز خیلی جوانتر از آنید که بتوان شیخ به شما خطاب کرد) گرچه اینگونه امور ـ شیخ و حجة‌الاسلام شدن ـ گویا چندان ربطی به سنّ و سال نداشته باشد. محمّد غزالی را ـ البته با آنهمه آثار مشهور و پرقدر و حجم اسلامی و شهره در همه عالم و علوم اسلامی در عرب و عجم ـ گویا در همان جوانی هم حجة‌الاسلام میخوانده‌اند و بعد از او چه بسیار دیگران، از خرد و بزرگ هم حجة‌الاسلام بودند و امروز نیز که تصاویر چه بسیار کسان، از پیر و جوان را در روزنامه‌ها و تله‌ویزیون و غیره می بینیم که شاید بعضی، حدود سنّ و سال شما را، بل کمتر، دارند و عنوان حجة‌الاسلام را نیز دارند... اما براستی، اگر شوخی نپندارید، بنظر من باید فکری برای نام خانوادگی خود پژوم بفرمائید. چون، علاوه بر اینکه دو حرف پارسی سره دارد، و این گویا نسزد یا نیك نمی افتد، از قبیل ملافریدون، و حاج ملاجمشید، و آقا شیخ سیّد منوچهر بهمن نیا، و حجة‌الاسلام کیان جمی و نظائر اینهاست که در بعضی تذکره‌های هند و پاکستانی و حتی ایرانی عهد صفویه، مثل نصرآبادی و غیره دیده‌ایم و امروز هم بعضاً می شنویم، که جامع دو ناهماهنگ (اگر نگوئیم متضاد) است. البته فقط در نام، و میدانیم که البته اصل، چند و چون موسوم است، نه اسم:

آنچه اصل است، نفس موسوم است
به یقین، تا به اسم ظن نبری
ای بسا مالك است رضوان نام
وی بسا دیو نام، حور و پری

البته این امر برای مردم عادی و در کسوت متفرقه، شاید برغریب ننماید، اما در کسوت روحانیت، خالی از غرابتی ـ خودمانیم، نیست. با اینهمه من به خود اجازه میدهم که شما را آقای شیخ پژوم نیز خطاب کنم.

باری، آقای شیخ جعفر پژوم، نامهٔ شما رسید، با آن رسالهٔ عجیب و حیرت انگیز، بعد هم که خودتان را در «بنده منزل» دیدم و همراهتان را و چند عنوان تلگراقی دوست قدیمی، آقا شمس آل احمد را خواندم که شما را خواهرزادهٔ خود و طبعاً مرحوم جلال آل‌احمد، معرفی کرده بود، که این هر دو نام برای من آشنای دیرین و خاطره انگیز است. گرچه بقول معروف «لازم به سفارش» و حتی معرّفی نبود، من در همه عمر کوشیده‌ام و میکوشم که تا حدّ توان هیچ خواهنده ای را دست خالی برنگردانم، اگر بدانم که امر ضرورت یا فائده‌ای برای خواهنده در جهت معنوی یا مادی، دارد

و تواند داشت. خواست شما که امری معنوی است و مکرر هم با نامه و تلفن و دیدار تأکید و ابرام کرده بودید.

از نامهٔ شما چنین برمیآید که پس از انتشار «مجموعه‌ای با عنوان دکترعلی شریعتی از دیدگاه شخصیت‌ها (که بقول خودتان: «تا اندازه‌ای در سلك جامعهٔ حوزه ـ حوزهٔ علمیهٔ قم، گویا؟ ـ کارساز افتاد» و متأسفانه آن مجموعه را من نه دیده، نه خوانده‌ام، و کاش برایم میفرستادید) و در پی آن، نامه‌های زیاد به شما رسیده است و چه و چها، حالا دوباره میخواهید «اقدام به تدوین و تألیف دفتری دیگر، با نام شخصیت و اندیشهٔ دکتر شریعتی» بکنید و چون... لسان شعرا و... الخ از من بنده هم سروده‌ای... خواسته بودید. گرچه من مطلقاً سروده و نوشته‌ای که «در تبیین سیمای معنوی شریعتی» و... بوده باشد، نداشته‌ام و ندارم.

آشنائی و انس و الفت و دیدارهای من، با همشهری مشهور و فقیدم، مرحوم دکتر علی شریعتی، چندانی نبود. آن قدیمها که من جوان و در مشهد ساکن بودم، آن مرحوم هنوز نوجوان ده، دوازده ساله‌ای بود که همراه پدرش استاد محمدتقی شریعتی و در کنار ایشان به جلسات «انجمن نشر حقایق اسلامی» (یا چنین عنوانی، درست عین عنوان را بخاطر ندارم) می‌آمد و کنار صندلی پدر میایستاد. و در همان سالها من پس از اتمام دورهٔ شش سالهٔ هنرستان، در دبیرستان شاهرضای مشهد (حالا نمیدانم آن دبیرستان چه نامی دارد؟) نزد پدر مرحوم دکتر، یعنی استاد محمدتقی شریعتی نهج البلاغه میخواندم (بیشتر بخش قصارها که متن درس عربی ایشان در سال پنجم دبیرستان بود) و بعدها هم که من بتهران آمدم، و مرحوم دکتر دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد را تمام کرده، گویا از سفر فرنگ هم برگشته بود (و منهم در طی این مدّت گرفتار کار و زندگی و زن و بچه و شعر و تدریس در دبستان و بعد دبیرستان و از اینجا به آنجا پرت شدن و زندان و کار در مطبوعات و انتشار چند کتاب ارغنون، زمستان، آخر شاهنامه و... بودم) دیدارهای من با او (و یك دوست مشترك و همدرس که مرحوم دکتر شریعتی در جنگ و گریزهای حسینیهٔ ارشاد و هجوم و حملهٔ دستگاه حکومت وقت، اغلب به خانهٔ آن دوست مشترکمان پناه میبرد و در امان بود و گاهی همانجا میشد او را دید) چندانی نبود که یاد و خاطرهٔ قابل ذکری (جز چند تائی از احوال و روحیات خاص، نه عام او، که از آنها در میگذرم) در من باقی گذاشته باشد. ولی گذشته از اینها میدانستم که او، چه هنگامی که در دانشکدهٔ ادبیات مشهد درس میخواند و چه بعدها، به بسیاری از سروده‌های من علاقه داشته. آنها را اینجا و آنجا نقل و روایت میکرده است. مخصوصاً از قدیمترین شعرهایم به اسلوب نو (مثلاً زمستان، چاووشی و غیره که یکی از اساتید فاضل و شاعر، بل افضل و اشعر فعلی در دانشگاه تهران، که بسیار مشهور هم هست... چرا نامش را نگویم، دوست فاضل شاعر دکتر شفیعی کدکنی که گویا از همدوره‌های مرحوم دکتر در دانشکدهٔ ادبیات مشهد و یا با او دوست و دمخور بود، که دیر زیاد، میگفت: وقتی زمستان و چاووشی و آواز کرك در تهران منتشر شده، به مشهد هم رسیده بود، مرحوم دکتر شریعتی، اول بار در محیط محافظه کار دانشکدهٔ ادبیات مشهد مثلاً «چاووشی» را بدرستی و خوبی و رسائی تمام، از بر، برای ما روایت کرد، مکرراً و چند جا و چند بار، و توضیح و توجیه میکرد، چند و چون اسلوب و معنی و لفظ و غیره را) و بعدها مرحوم دکتر بحث در شعر نو اصیل را در محیط دانشگاهی، باتفاق همان دوست مشترکمان، رواج و «رسمیت» دادند و حتی بحث در جهات مختلف، اسالیب نو، خاصه نیمائی را، موضوع بعضی رسالات تحصیلی دانشجویان و موضوع سخنرانیها کرده بودند، که خبرش و گاه نسخه‌هائی از بعضی از آن رسالات و سخنرانیها و بحث و نقدها را برای من به تهران هم میفرستادند و این را هم بگویم که یکی از استادان مرحوم دکتر شریعتی، یعنی مرحوم استاد سیداحمدخراسانی، استاد منطق و عربی و دستور زبان دکتر، که اعجوبه‌ای رند بود و بر روحیهٔ آزاد اندیشی و منطق روحی و معنوی دکتر تأثیر بسیار گذاشته بود و بین استاد و شاگرد نهایت وفاق و همدلی و دوستداری برقرار بود و مرحوم استاد خراسانی را که در تهران من و آن دوست مشترك مکرر در مکرر چه در خانهٔ آن دوست و چه در خانهٔ من میدیدیم، یکی از موضوعات سخن ما ذکر خیر مرحوم دکتر شریعتی و احوال و روحیات خاص و عام او بود و باری از اینها و بعضی دیدارها گذشته، مرحوم دکتر شریعتی، در بعضی کتابهایش، منجمله نامه‌ها و کویر و غیره، چند جا به شعری یا کلامی از من اشاره و یا استنادگونه کرده است، یا نامی برده، که من خود ندیده بودم، ولی وقتی در دانشگاه تربیت معلم درسی داشتم (که شاگردهای فارغ‌التحصیل آن دورهٔ تربیت معلم و نیز دانشگاه ملی ـ شهید بهشتی فعلی ـ و نیز دانشگاه تهران، اکنون دبیر و دانشیار و غیره اند و حتی در «جهاد دانشگاهی» نیز کارهائی میکنند) در خصوص شعر و نثر بعد از مشروطیت، یك دختر خانم از معتقدان مرحوم دکتر شریعتی ـ که حالا اسمش هم حتی بیادم نمانده ـ گفت: چرا از نثر و کارهای دکتر شریعتی درسی نمی‌دهید و بحثی نمی کنید؟ که گفتم هنوز نوبت به ایشان نرسیده است، ما تازه به آل احمد و خانم سیمین دانشور و هم نسلان ایشان رسیده‌ایم. بعد عدّه‌ای از دانشجویان با آن خانم همصدا شده، خواهان آن بودند که من دربارهٔ کتابهای مرحوم دکتر شریعتی، درس و بحثی داشته باشم که من جواب دادم: این کار، از نوبت گذشته، یك اشکال عمدهٔ دیگر هم دارد (سوای اشکال سیاسی که به آن اشاره نکردم و از آن بیم و پروائی هم نداشتم) و آن اینست که آدم دربارهٔ موضوع و مطلبی میتواند درس بدهد که خود قبلا آنرا خوانده و آموخته باشد و من از آثار دکتر شریعتی جز یك کتاب که در نقد ادبی، از عربی و فرانسه ترجمه کرده است، دیگر چیزی نخوانده‌ام! (آنوقتها البته) که دانشجویان تعجب کردند (چون دکتر در آنزمان بسیار مشهور بود و مخصوصاً میان جوانان دانشجو و غیر دانشجو، از بازاری و معلم و دبیر گرفته، تا دانش‌آموز و غیره و غیره شهرت و محبوبیت کم نظیر و معتقدان پروپاقرص بسیار داشت و اغلب همانها بودند که در همه جا غوغا میکردند و بعد هم به خیابانها ریختند و چه و چها، که بماند) و تعجب ایشان هم بجا بود ولی منهم حق داشتم، خب نخوانده بودم که درسش بدهم. باری بعد آن دختر خانم دانشجو، کتاب مشهور «کویر» او را خرید و به من ارمغان داد و گفت در این کتاب و چند کتاب دیگر، مرحوم دکتر از شما هم یاد کرده و نام برده، که من «کویر» را تصفح و تورقی کردم در همان سرکلاس و بعد در خانه خواندمش و آنرا انشائیاتی با شور و احساس و نزدیك به بعضی شطح‌های عرفای قدیم، و نوشته‌ای احساساتی، انشائی، رجائی، امری، خطابی و گاه مناجات گونه و شعرهای منثور حدیث نفس‌هائی مؤثر و گیرا و در واقع شطح مانندهائی، منتها با کلامی امروزین، یافتم، که دیدم در آن رسالهٔ فتوائی که فرستاده‌اید، بعضی از آن شطح گونه‌ها و پروازهای خیال و ایماژها و انشائیات را نقل و به او حمله نزدیك به تکفیر کرده‌اند و گردآورنده آن رساله حتی نام خود را هم ذکر نکرده، و من آنرا نه بحث و نقد و داوری در باره آثار یك نویسنده، بلکه منبعث از خواستها و اغراضی دیگر یافتم و جنجال و غوغای «سیاست کور» در پس آن. و عجبا اگر حضرت گردآورندهٔ آن دفتر فتوا و تکفیر، یا حضرات گردآورندگان آن، شطح های بزرگان عرفا، مثل بلحسن خرقانی، شبلی، بایزید و دیگر شطحیات اولیاءالله را، که از فصول دلکش و درخشان ادبیات عرفانی ـ اسلامی ما در فارسی و عربی و غیره است و مثلا فارسی‌های آن شطحیات را در تذکرة الاولیاء شیخ بزرگوار حضرت فریدالدین عطار نیشابوری شهید، یا شرح شطحیات شیخ روزبهان بقلی شیرازی، یا حتی شطح گونه‌های بزرگوارانی چون میرداماد، شیخ بهائی، فیض کاشانی، حاج ملاهادی سبزواری را در شعر و نثر، می‌خواندند، چها می گفتند؟ (که یحتمل بعضی از بزرگواران که فتواهاشان در آن رسالهٔ تکفیر و فتاوی آمده، خوانده‌اند آن شطحیات را و مثلا بزرگواری چون خلد آشیان مرحوم آیةالله علامه حاج سید محمد حسین طباطبائی طاب ثراه، محال است که آنها را نخوانده باشند، بگواهی آثار و اشعار ایشان که خود از همین مقولات نشانه‌های بسیار دارد وسعهٔ صدر یعنی همین که طعن و انکاری در حق اولیاءالله و عرفا ازیشان نه تنها شنیده نشده ـ من که نشنیده و نخوانده‌ام ـ بلکه حتی گاه وصف و توضیح نیز شده است و حتی یکشب در تله‌ویزیون، همه بینندگان و شنوندگان در ضمن بحث و آموزش و افادهٔ معانی و معارف الهی اسلامی، از مرجع اعلم و اتقای این روزگار و صاحب فتوای اصلی و اعلای زمانه، امام امت حزب الله، شنیدند و دیدند که چگونه با سعه صدر در باره عرفا و اهل تصوف، بطور کلی، قریب به این مضمون، اما به تفصیل بیشتر گفتند: «ما با ایشان ـ یعنی عرفا ـ گاه بعضا فقط اختلاف عبارت داریم، والا همه در پی یك مقصد و مقصودیم و آن تقرب به خداوند تبارك و تعالی است، منتهی بعضی آنطورها تعبیر و عبارت می کنند ازین معنی، و بعضی طور دیگر» این عین عبارت ایشان ممکن است نباشد ـ چون ضبط و نشر نشده، یا من ندیده‌ام، که عین عبارت را نقل کنم ـ ولی مضمون و مقصود از همین مقوله است. ضمنا این نکته را هم بدنیست همین جا متذکر شوم که در آن رساله‌ای که فرستادید، در نوشته‌ها و سخنان منقول از صاحب فتوای اعلی و اصلی اعلم و اتقای روزگار، من ◀

چیزی که به مرحوم دکتر شریعتی ربطی داشته باشد، نفیا او اثباتا، صریح یا فحوا، مطلقا و اصلا نیافتم و تاریخ زمانی هم منطبق با آثار دکتر مرحوم نیست، بلکه طرف حمله و سخنان ایشان به تصریح وهابیان و کسروی و کسروی گرایان می‌باشند. والله اعلم. نه دکتر شریعتی که بگواهی زندگی و آثار و اعمال خودش و اعمال محبان و معتقدان غیر منحرف او، یکی از گشایندگان و پیشتازان راه انقلاب اسلامی و از پیروان و پویندگان طریق موسوم و مشهور به «خط امام» بوده است. تا وقتی زنده بود که چنین بود، پس از مرگ هم دیگر او را چه گناهی؟ و بی‌شك سروکارش بنا به اعتقادی که داشت و همه دارند، با خدا و حسابش با کرام الکاتبین است) و یاللعجب، ثم العجب، بعدالجمادی و رجب، در همه ادبیات عرفانی ـ اسلامی ما که به آن می نازیم (و حق داریم که بنازیم، چون از درخشان ترین فصول شعر و ادب عجم و عرب ماست، با شهرت و عزّت و ارج همه جهانی) کلمه‌ای مشهورتر از «اناالحق» حسین منصور حلاج، آیا داریم؟ با آنهمه توضیح و شرح ها که دارد و از جمله بیت مشهور، شیخ عاقبت محمود شبستر که:

روا باشد «اناالحق» از درختی
چرا نبود روا، از نیکبختی؟

أنـاالحق حسین منصور حـلّاج، براستی مشهورترین کلمه در ادبیات عرفانی ـ اسلامی ماست، که شیخ عاقبت محمود، چنان توجیهش کرد، که گفتیم و گذشت و امروز، در همه عالم اهل عرفان، در همه اقاصی برکنه‌های جهان شعر و شعور، مشهور و موجه است

... بشنو ز یکی خاکی زمینی:

آثار خدا، از خدا جدا نیست
گر گفت أناالحق، صواب می گفت
نشنیدی و گفتی که جز خطا نیست
افسانه نمودت، حقیقتی محض
حق زانکه بدین هیأت و نما نیست
حق را نتوان دید و این أناالحق
جز قامت و جز صوت و جزردانیست
حق قامت و صوت وردابدل کرد
نشناختی او را، که آشنا نیست
او داشت صدائی رسا، که ده قرن
دریافت که این قابل فنا نیست
بگرفت همه غرب و شرق عالم
رعد فلکی هم چنین رسانیست
نشناختی اما، صدای حق را
گفتی که خدا را چنین صدانیست
آنرا که «منم چون شما بشر» گفت
سنجیدی و گفتی که هست یا نیست...

باری درین خصوص می گفتم که شناسائی و حشر و ربط من بنده با مرحوم دکتر علی شریعتی ـ (که وقتی او را «معلم شهید» میگفتند و از سخنانش در رادیو و تلویزیون یا بقول امروز صدا و سیما، نقل ها میکردند و سالروز مرگش را گرامی میداشتند و از او ذکر خیر میکردند و می کنند هنوز هم، و من ازین اختلاف حیرت دارم) درین حدود و حوالی بوده است و چیزی که در خور نقل باشد (عرض کردم، بجز چند مورد استثنائی، که از آن درمیگذرم) در جنته یاد و خاطر ندارم.

گزیده‌ای از سروده‌ی اخوان ثالث به منظور تجلیل از عالم بزرگوار «علامه امینی» ـ کتاب «حماسه غدیر»، چاپ ۱۳۵۵، تألیف استاد محمدرضا حکیمی.

سلام قطره
به‌دریا دلِ غدیری

اگر صیّاد را باشد دل از صیدیّ و دامی خوش
وگر آهو به‌دشتی ایمن از خُرّمْ خُرامی خوش

اگر روشن، دلِ روز از طلوعِ طلعت مهری
وگر شب با درخشان انجم و ماه تمامی خوش
...
اگر عاشق به‌پیغامی، خمارآلوده با جامی
ریاضت‌کش به بادامی و شاعر با کلامی خوش
...
چو باید ظُلمتِ ناحق به‌گیتی صولتِ مُطلق
ننوشد چون زمینِ دَق، ز نور آبی بکامی خوش

شباهنگ ارشود تسکین به«حق حق» گفتن غمگین
وگر این هق‌هقِ خونین، شمارد التیامی خوش

زبون را گر همان تنگین مُدارا با مَدار جور
ستم را شربت خون شهیدان در نیامی خوش
...
منِ سرخوردهٔ بی‌آرزو، حالی قلندروار
ندارم دیگر از کام دوعالم دل بهوامی خوش

نه از قاموس پیدا و نهان، خاطر به‌هیچم شاد
نه از تقویمِ شطرنجی زمان، صبحیّ و شامی خوش

چو فهرستِ دریغ و درد، داغ آجین دلی دارم
که شیرین، تلخ تسخر داند ارنامی چوکامی خوش

کنون اسبی پریزادم که دیگر داشت نتوانم
سر از فرزند وزن، یا شعرو شُهرت، با لگامی خوش

الا! رَخشِ حقیقت‌پویهٔ افسانه جولان کو؟
کزو در قعرِ هشتم خوان، کند دل پور سامی خوش

خوش آن عهدی که عاشق بودم و در گیرودارِ شوق
به‌لبخندی، نگاهی، وعده‌ای، پیکی، پیامی خوش

خوشا باغِ نخستین عشق و من نوباغبان، پُر سعی
به‌شیرین نوبرِ پاسخ گرفتن از سلامی خوش

قصورِ عهد وایمان را بسی تا اوج برتر بام
در أمصارِ معانی در نوردیدم به‌گامی خوش
...
جهاد و جهدها کردم که ناحق را براندازم
حقیقت را نشانم بر سریر احتشامی خوش

فدا کردم همه فرّ جوانیّ و سلامت را
که دوزخ درّهٔ دنیا شود دارالسّلامی خوش

دگرگون من شدم، امّا جهان را همچنان برجاست
نهاد هرگز اره شوم و هر ناخوش نظامی‌خوش

کنون در آستان پیریم با نیستی درگیر
نه امن خاطر از عهدی، اُمیدی، وعد و وامی خوش

نه گنجی زیرِ سر، یا پیش‌کس قازی پس‌اندازی
نه از میراثِ و مالی، مُکنتی، سودی، سهامی خوش

نه حتی آبِ باریکی، لبی‌نان آردم برخوان
نه از قول ضمانی، یا امانی، اعتصامی خوش

مصیبت‌نامه را مانَد از این پس عمر ومی‌دانم
بنفرین ناگزیری بد ندارد اختتامی خوش
...
حق آیینی چو من، چون حق بذلّت دید و بیحرمت
چگونه دل کند باعزّ نام واحترامی خوش

چو حق مطرود و ناحق چیره گردد وابها تیره
زُلال‌اندیش روشن، چون کند دل با ظلامی خوش

کرا بخت شهادت نیست، پس ذوق سعادت نیست
الا وقت شهادت شیوه بادا بردوامی خوش

«امینی»وار مردانی که در اکرام حق کوشند
جز این در زندگیشان نیست عشقی با مرامی خوش

ابر مردان گُنداومند و سالاران چون و چند
که زیشان یافت ارکان حقیقت انتظامی خوش

*

«امینی» پاکباز عشق دین، کاندر قمار حق
به‌نقد عمرو هستی زد همه داو تمامی خوش

«غدیر»ی کرد بیهمتا، چنانچون بیکران دریا
لبالب از رحیق حق، جهان را زو مشامی خوش

از این دریا دل آماده، «غدیری» ایزدی باده
خوش آن رندی کزین مشرب کند شُرب مُدامی خوش

الا یادش گرامی باد و نامش جاودان والا
به حقّ حق، «امید» اینك، حدیث حق، ختامی خوش

و اما اینها مقدمه بود برای جواب به نامه و خواستِ شما، که میخواهم بگویم ـ (مخصوصاً با دیدن نام آقای مهندس مهدی بازرگان، که نوشته اید قرار است بر مجموعهٔ شما مقدمه بنویسند و ممکن است ازین مجموعه، با توجه به رسالهٔ فتواهای عجیبی که فرستادید، بعضی بوی ناخوشایند سیاست هم استشمام کنند، منکه با دیدن آن رسالهٔ فتواهای ضدمرحوم دکتر شریعتی، بقول معروف: ماست ها را کیسه کردم) ـ و میخواهم به شما دوستانه و صمیمانه توصیه کنم که از اینکار منصرف شوید، چون زمانهٔ ناجوری شده است و چیزی که از قدیم تا امروز از آن به «سعة صدر و عطوفت ورأفت واذکروا موتیکم بالخیر وازین مقولات» تعبیر کرده اند و میکنند، درین زمانه، چیز کمیاب و عتیقهٔ بی قیمتی شده است وقتی که پای

«سیاست» هم در میان باشد، که هیچ و همه شنیده ایم که میگفتند «الملك عقیم» و امروز هم میگویند «سیاست پدر و مادر ندارد» خویشاوندی هم سرش نمیشود، تا چه رسد به «سعهٔ صدر و غیره» که گفتیم و گذشت.

دور من یکی را ـ بقول زبانزد بچه های تهران ـ لطفاً «خیط بکشید» و آنچه هم من در جواب نامه شما میفرستم لطفاً به هیچ چیزی وامری، علی الخصوص درگیریهای «عقیدتی ـ سیاسی» و مذهبی و فتوائی، خاصه به سیاست، ربطش مدهید که مرا با این مقولات بهیچوجه آشنائی و ربطی نیست و کاری به کار هیچکس از حضرات و نظرات و فتاوی ایشان ندارم. به منتهای اجبار که برسم، برآنم که چند کلمه ای در قلمرو «وعظ» و نصیحت (=خیرخواهی) بگویم، شاید نفس سرد من در دل گرم شما اثر کند. چون می بینم امروزه، برعکس انتظار، کار وعظ چندان رونقی ندارد، فقط برحسب وظیفه و سنت شرعی یك «اوصیکم بتقوی الله» میگویند و بعد میروند دنبال حرفهای دیگر و حق هم دارند، چون حرفهای واجب تر هست که باید زده شود.

و اما وعظ: بعد بسمله و توحید و صلوات بر محمد (ص) و آله الطیبین والطاهرین

از وصلت و وحدت گو، کفراست جدائی، کفر
از کفر مگو با من، زین بیش، مسلمانا...

اکنون که زمانهٔ «وحدت» است، چرا ما به آتش سوزان اختلافات و جدائی ها دامن بزنیم؟ چرا باید کسانی را از خود برنجانیم و بین مردم ناهمدلی و چندگانگی بیفکنیم؟ آخر چرا؟ کردها مثلی دارند که مفاد و مفهوم آن بطور کلی اینست «آدم بسیار گوخوب هم میگوید، بدهم میگوید» (ر.ك: امثال و حکم کردی، تألیف استاد قادرفتاحی قاضی، چاپ دانشگاه تبریز، خرداد ۱۳۶۴، ص ۳۵) من تقریباً عین این کلام را قبلا در «منتخب نورالعلوم بلحسن خرقانی» گویا بنقل عطار از او خوانده بودم و بعد بیادم آمد ازین آیهٔ شریفهٔ بسیار مشهور، که در بعضی مساجد دیده ام شعارگونه بر دیوار بالای منبر هم نصب شده است، که میفرماید: فبشرعبادالذین یستمعون القول فیتبعون احسنه یعنی: مژده و بشارت ده به بندگانی از من که سخن (ها) را می شنوند و بهترینش را پیروی میکنند. چرا ما نشنویم و بهترین ها را پیروی نکنیم؟ چرا بیازاریم روح کسی را که بازبنا به استنباط از مثلی کردی: حتی با دهم درخیمه او را نمی جنباند؟ وانگهی:

باران تند باروگران، سیل رحمت است
آرام و نم نم است، که باران رحمت است

مگر نشنیده و نخوانده ایم که فرمود: اذکروا موتیکم بالخیر؟ چرا درگذشتگان خودرا که اسیران خاك اند و دستشان از زمین و آسمان کوتاه، به نیکی یادنکنیم؟ آیا هیچ امر و هیچ چیز نیکی ازیشان ندیده و نشنیده و سراغ نداریم؟ انصاف و حیاهم خوب چیزی است. شاید علی هم چون (منسوب به) بوعلی حق داشته باشد، در عالم معنوی خود بگوید:

کفرچو منی گزاف و آسان نبود
محکم تر از ایمان من ایمان نبود...الخ

بیائید فرض کنیم که او مصداق این سخن بلحسن خرقانی (با آن مثل کردی) باشد، که فرموده است و بجای خود درست است: «کسیکه سخن بسیار گوید، نیك گوید، بد هم گوید» چرا فقط به زعم خود «بد»ها را ببینیم و بشنویم و «خوب»ها را نشنیده گیریم، بلکه از کاه کوه بسازیم و برا و بتازیم و بنازیم که این مائیم، از همه عیب و علتی مبرّا؟ اگر آن آیهٔ شریفهٔ فبشر عبادالذین ... الایه . را نشنیده ایم، شایداین بیت بلند فردوسی را شنیده باشیم، که گویا مقتبس از همان آیهٔ شریفه باشد که:

سخن بشنو و یك به یك یادگیر
نگر تا کدام آیدت دلپذیر...

و هم از فردوسی مگر نخوانده ایم:

خرد باید و دانش و راستی
که کژّی بکوبد دَرِ کاستی
خرد را مه و خشم را بنده دار
مشو تیز با مردِ پرهیزگار
ز گردونِ گردان که یارد گذشت
خردمند گردِ گذشته نگشت...

کسیکه اکنون دستش از زمین و آسمان کوتاه است و بیشتر با شما بود و در شما بود و از شما، و اینك در خاكِ غربت خفته است، آیا سزاوار اینهمه «ذکرخیر» شماست؟ الحق که چه خوب کلام بزرگانِ خود را به خاطر سپرده اید و بکار می بندید؟ آری، سخنان بسیار گفته اند و میگویند. یکی (لاادری) میگوید و خب، حرفی است شنیدنی و می شنویم:

ذرّاتِ دوکون را به هم بیشی نیست
کس نیست که با دگر کسش خویشی نیست
در رتبه مساوات بُوَد عالم را
در دایره هیچ نقطه را پیشی نیست

و دیگری (ایضاً لاادری) چنین میگوید و باز هم می شنویم:

شاهی که مهش غلام و مهر است کنیز
ناطق به کمال اوست، قرآن عزیز
گر قدرِ کلام او رفیع است، چه دور
در خانه به کدخدای ماند همه چیز

(از شرح دیوان منسوب به امام علی بن ابیطالب علیه السلام نوشتهٔ حسین بن معین الدین میبدی، ص ۴ و در اصل: که قدر کلام او.... که سهو قلم، یا مطبعه باید باشد؟)

خب این سخن راهم شنیدیم. هرکسی حرفی داردو حال و هنجاری، خداوند عالم، تبارك و تعالی، همه کس را یکسان نیافریده که یکسان فکر کنند و یکسان سخن بگویند. بهمین دلیل است که سنائی شاعر بزرگ میگوید:

در جهان آنچه رفت و آنچ آید
وآنچه هست، آنچنان همی باید

که به عبارتی دیگر همین معنی به خواجه نصیرالدین طوسی منسوب است و ظاهراً مقتبس از سنائی و میدانیم که سنائی شاعری عارف و اسلامی و عالیقدر بوده است و پس از تحوّل روحی، از بزرگانِ عرفان و شعر عرفانی ـ اسلامی ماست و خواجه نصیر، ریاضی دان و منطقی و فیلسوفِ متشرع شیعی و از بزرگان فکر و فضیلت عالم تشیع:

هر چیز که هست، آنچنان می باید
آن چیز که آنچنان نمی باید، نیست!

افسوس که او اکنون زنده نیست، تا ببیند با وی و آثارش چها میکنند. اگر زنده بود، شاید او هم خاموشی را برمیگزید، گرچه اکنون نیز خاموش است و به عالم فراموشان و خاموشان پیوسته و اما زبان حالش:

این بد که به ما کنند، با کس نکنند
بر گل ستمی رود، که با خَس نکنند
گویند جواب ابلهان خاموشی است
خاموش شدیم و ابلهان بس نکنند!

بله، عزیزم، عزیزانم، راهی که او رفته است، راهی است که همه خواهند پیمود، و همه صید، صیاد او خواهند شد، همه صیدیم و همه صیاد:

نیست صیادی درین عالم، که خود هم صید نه
نیز صیدی را نمی بینی، که خود صیاد نیست
جمله هم صیدیم و هم صیاد، در این دشت دون
آخرین صیّاد هم مرگ است و این بیداد نیست
بیدر مباد و ستمبادی گلویم می فشرد
چون پزشکم دید، گفت: اینها بجز غمباد نیست!

آری آدم غمباد می گیرد، بگذریم و از سوئی دیگر بنگریم: تجربه و تاریخ نشان داده است که بسیاری از اینگونه تلاش و تقلاهای ناخوش خیم، بجائی نرسیده است. حتی اگر کار به نوعی کیمیاگری رسیده باشد، با همه فوت و فنهای پنهان و آشکارِ دانم و ندانم. که چی؟ یعنی مثلا میخواهند از خاكِ پای «غوغا» زر «جنجالِ دلخواه» برآورند و چند صباحی بر خر مراد خود نشینند و بتازند و بنازند؟ گیرم توانستند، تازه حصولِ این مقصود هم، در نظر والایان، بیحاصلی است و تلفِ عمر خود و چه بسیار دیگران و سرانجام هم جز عطلت و ندامت، نصیبی در کار نیست. خوشا آنانکه نظر خود کیمیا کرده اند. چگونه؟ اینچنین:

کیمیائی که زر از خاك کند، افسانه ست
نه حقیقت، بهل افسانه که شبهتناك است
کیمیا کن نظر خویش، که آنگه بینی
خاك اگر زرنکنی، در نظرت زر خاك است
گر بدین رتبت والا رسی، ای زادهٔ خاك
کمترین پایگهت تاجِ سرِ افلاك است

براستی که:

زمانه‌ای است شتر گربه، عقل گُرگیرد
که گربه دام فکنده ست، تا شتر گیرد!

مگر فراموش شده است که او را «معلّم شهید» میخوانند و در بسیاری شهرها، خیابانها و بیمارستانها.... بنامش کرده اند و میکنند؟ و مگر فراموش کرده اند که مقام «شهید» چقدر والاست؟ مگر آیهٔ شریفهٔ «ولاتحسبن الذین قتلوا فی سبیل الله امواتا، بل احیاء عندربهم یرزقون» را فراموش کرده اند که ترجمه تقریبی آن بشعر فارسی با بسط و گزارهٔ آن چنین است که من گفته ام:

آنانکه در طریق خدا کشته می شوند
هرگز گمان مدار که نابود و مرده اند
بل زنده اند، زندهٔ جاوید، و جملگی
گوی شرف زعرصهٔ آفاق برده اند
نقدِ وجود برکفِ دستان و با خلوص
جانی عزیز خویش به جانان سپرده اند
برخوان عشق دوست عزیزان میهمان
رزق بقاخورند، بدانسانکه خورده اند
خوش بر ضیافتی که در آن میزبان خداست
مهمانش اولیاء و شهیدان شمرده اند ◄

پس مسأله ممکن است خدای نکرده چیز دیگری باشد؟ خدا نکرده حقد و حسد و تنگ نظری. وقتی چنین باشد «لااله» را نقل میکنند و «الاالله» را به فراموشی میسپرند و از فلان صاحب مسند فتوی، که احیاناً از رجوع بسیار و اصراروابرام به تنگ آمده، می‌پرسند: اگر کسی بگوید «لااله» کافر نیست؟ او هم از ابرام و پیری و گرفتاری و خستگی، بیحوصله تر از آن که بپرسد «الاالله» نیز در دنبالش گفته است یا نه؟ و میگوید، آنچه دلخواه پرسنده وسائل است که محروم نباید از در برود و...

طه حسین، طنزلطیفی نهفته است
در طی چندواژه، که زیبا و درخورند
او هدیه کرده است نهال برآوری
برجنگلی که جمله تنومند و بی برند
از آنچه جستنی است، نجویند غیرعیب
وز آنچه خوردنی است، فقط غبطه میخورند
بیکارگان عاطل و باطل نشسته ای
کز کار کردنِ دگران رنج میبرند!

مرحوم سیدحسین خدیوجم می گفت تقریباً بهمین عبارت: کتابهای دکتر شریعتی (که با خدیوجم در دانشکدهٔ ادبیات مشهد گویا همکلاس و با او دمخور بود) هم امروزه در هندو پاکستان و خیلی جاهای دیگر گروگر (بهمین لفظ) ترجمه و نشر میشود، با تیراژهای وسیع...» خب، اگر یك جمله، یك عبارت او (که غالبا ساده و همه کس فهم و خوش انشا و مؤثر هم میگفت و مینوشت) بر دل جوانی، دختر یا پسر، پیری، خواننده‌ای اثر بگذارد و او را به سوی دین و مذهبی که او داشت (و من گمان نکنم کسی در مسلمانی و اسلام دوستی و تشیع او اگر انصاف داشته باشد ـ شك کند) متمایل و حتی معتقد کند، از نظر معتقدان باین دین و آئین کار کمی است؟ از خود بپرسیم. من گفتم و اگر نه میگویم با آثار او میانه ای نداشتم، اما حقیقت، امر دیگری است. سوای میانه داشتن و نداشتن، عجالةً والسلام. نامه تمام.

و اینك یك مثنوی و یك قصیده در معانی و عوالمی، که مرحوم دکتر علی شریعتی هم با آن بیگانه نبود، مخصوصاً گاه روحیهٔ حیرتش و مثل بیشتر شعرهای این نامه (جز آنها که بنام گوینده شان بالاادری آمده) سرودهٔ من: و تقدیم به کسانی که با روحیهٔ خاص او هم آشنا بودند

حکایت

برای ذیل مثل گونهٔ «نانش بدهید و نام و ایمانش مپرسید که هرکه حق را به جان ارزد بلحسن را به نان ارزد» حاکی از سعهٔ صدر شیخ ابوالحسن خرقانی.

مگر بلحسن، پیر و شیرِ مهان
که خرقان ازوشهره شد در جهان
همان شاهدرویش بخشنده ذات
سعه‌ی صدر او را کهینِ صفات
دلش مهدِ خورشیدها و نجوم
کز آن پرتوی گشته «نورالعلوم»
چه پیری که بر شیرگشتی سوار
به دستش چو تازانه‌ای، گرزه مار
چونرشیر و خورشید بر پشتِ او
جهان شستنی شوخ و درمشتِ او
شنید از مریدی، که ش از سرپناه
که مهمانسرا بودش و خانقاه،
براندند یك روز خواهنده‌ای
به ره مانده پیر پناهنده‌ای
ازیرا که نامش چو بشنیده‌اند
زدین و زایمانش پرسیده اند
به نجوا، دهانها دم گوش‌ها
درون پرزغوغا و خاموش ها
نکودین ندیده، بدش خوانده اند
به خواریش از خانقه رانده اند
برآشفت ازین کرده پیربزرگ
رگ و چشم، پرگشته از خونِ گرگ
بترسید از هیبتش آن مرید
تو گفتی که تیغش رگ جان برید
پس از لختی، آرام شد بلحسن
مگر کاظم الغیظ دادش رسن
وزآن بست بر دل رهِ دیوخشم
شدش مهربان روی ورگهای چشم
نگه کرد بر سر درِ خانقاه
فقیر و به ره مانده را جان پناه
درآمد زهرگون شبان یارمه
خوروخواب و خرج از برای همه
ولی اینك این کردهٔ ناروا
زدر راندنِ سائلی بینوا؟!
سراندرگریبان خود درکشید
پس آنگاه آهی زدل برکشید
زمین گشت آرام و گردون خموش
تو گفتی که الهامش آرد سروش
بفرمود بر سَر درِ خانقاه
نگارند این نقشِ خورشید و ماه:
هرآنکس که آید بر این در فرود
به اکرام و با آفرین و درود،
به هردین و ایمان، امانش دهید
مپرسید از نام و نانش دهید
که هرکس که حق را بیرزد به جان
یقین بلحسن را بیرزد به نان!

***

چنین است آئینِ مردانِ حق
که بر دینِ حقّ اند و ایمانِ حق
بدانند یزدان که او جان دهد
همونان، نه با شرطِ ایمان دهد
همه خلق روزی خوران حق‌اند
به جان و به نان میهمانِ حق‌اند.

ای درخت معرفت...

ای درخت معرفت، جز شك و حیرت چیست بارت / یا که من باری ندیدم غیر ازین بر شاخسارت
بر زمینت کشت و بردت سر به سوی آسمانها / باغبان شوخ چشم پیر و پنهان آبیارت
یا از آن سرشاخه‌های دور و پنهان از نظرها / میوه‌ای دیگر فروافکن برای خواستارت،
یا برآی از ریشه و چون من به خاك مرگ درشو / تا نبینم سبززینان، هم زمستان هم بهارت
حاصلی جز حیرت و شك، میوه‌ای جز شك و حیرت / چیست جز این؟ نیست جز این، ای درخت پیر بارت
عمرها خوردی و بردی، غیر ازین باری ندادی / حیف حیف از اینهمه رنج بشر در رهگذارت
چند و چون فیلسوفان، چون بر دیوار ندبه است / پیرك چندی زنخ زن، ریش جنبان در کنارت
و عده های این همه نقل است و عقل دیر باور / شاخه‌ای از توست، چون بپذیرد این شعر و شعارت؟
قیل و قال آن همه وهم است و فهم جستجوگر / هر کران پوید که گردد همعنان با شهسوارت
شهر افلاطون[۱] ابله، دیده تا پس کوچه هایش / گشته، وزآن بازگشتم، می کند خمرش خمارت
ما غلامانیم و شاعر[۲]، در فنون جنگ ماهر / سنگ، چون اردنگ میسازیم، ای ابله، نثارت
چیستی و از کجائی، ای گیاه ریشه در گم / وی بنفشه‌ی اطلسی، آیا شناسم من تبارت؟

ای کلاغ صبح های روشن و خاموش برفی / خوشتر از هر فیلسوفی، دوست دارم قارقارت
پال پال و کورمالان، من که عمری خرج کردم / زیر سرد بیمروت سایه‌ات، یعنی حصارت
چون گشودم چشم عبرت، ناگهان دیدم که بیگه / پرده‌ای بر فینه پوشیده سرم، یعنی غبارت
من غبار گرد بادآسا، بسی در دور و نزدیك / دیده ام، اما ندیدستم که آیدز آن سوارت
هم «ندار»ی با من و هم تا گل قالی ـ حصیرم / می برد دار و ندار، ای پیر لیلاجان[۳]، قمارت
مرغزار گونه گون سبز ترا، نزدیك یا دور / گرخوش و ناخوش، چریده ست این غزال بیقرارت
گرم و سردت دیده و خشك و تر و خورشید نزدیك / یا که ماه دور، و تن بس شسته در هر آبشارت
دیده پنهان و آشکارا، مرغزاران تو هر جا / نیستم چونانکه پنداری تو، چندان شرمسارت
لیك ازین دیدار و دانش، دل سوی اشراق و تابش / خواند و بدرود با پیرابلق لیل و نهارت
چون «سمك»[۴] شادی خور عیار مردان جهانم / بلحسن گوید: «سوی خرقان کش، ای ماهی مهارت
گرچه خود را دور از هر باد می‌پنداری، اما / دیده ام بسیار دست افشان بهر بادی چنارت»
سوی شهر شعر گردم باز، و دیوار از هوایش / زانکه دیوار آهنین ملکی ست، هیچستان دیارت
گلبن داوودی پائیز روشن، خواهد «امید» / کای درخت معرفت، جز شك و حیرت نیست بارت

(تهران، خرداد ۶۴)

۱ـ این افلاطون نه ان افلاطون الهی است که فیلسوفان اسلامی از آن سخن گفته‌اند، بل این افلاطون دیگری است که پس از ترجمهٔ کتابهایش از متون فرنگی ـ یونانی، اخیراً شناخته‌ایم و او پرستندهٔ ارباب انواع و دارای خیلی «محامد و محاسن قبیحهٔ دیگر» است ۲ـ این افلاطون غلامان را که داخل آدم نمیداند و شاعران را هم به آرمانشهر (مدینه فاضله) خود راه نمیدهد و حال آنکه خود آنجاها که اوج گرفته، فقط شعر گفته! ۳ـ قدما لجلاج هم گفته اند ۴ـ سمك عیار، قهرمان داستان مشهور عامیانهٔ بسیار کهن سمك عیار است، و میدانیم که سمك یعنی ماهی.

مهدی اخوان ثالث
تهران آبانماه ۶۵ (م. امید)

رمان: نقد، صورت، معنی و رسالت اجتماعی

گفتگو با دکتر بهرام مقدادی، منتقد و استاد دانشگاه

● رمان چیست؟ رمان نویسی ایران در کدام مرحله از حیات خود قرار دارد؟ رمان نویسی بعد از جنگ جهانی دوم چه وضعیتی داشت؟ «نسل گمشده» کدام نسل ادبی در جهان است؟ پاسخ این سؤالات را به عهدهٔ دکتر بهرام مقدادی استاد دانشگاه و منتقد صاحب‌نظر گذارده‌ایم. ایشان در این مصاحبه ضمن اشاره به تاریخچهٔ رمان نویسی در جهان و پیش کسوتان آن به تجزیه و تحلیل کمبودها و موانع رمان نویسی در ایران پرداخته‌اند.

□ آیا می شود رمان نویسی صد سال اخیر جهان را به چند دورهٔ مشخص تقسیم کرد؟

■ بله ـ از سال ۱۸۹۰ تا به امروز رمان‌نویسی در جهان به سه دورهٔ مشخص تقسیم می شود: در دورهٔ اول (یعنی از سال ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۴) رمان شکل سنتی داشت و نویسندگان به سبک رئالیستی می نوشتند، یعنی آنها از وقایع و امور عکس برداری می کردند و در حقیقت نقش گزارشگر را داشتند. برای آنها اهمیتی نداشت که در ذهن قهرمانانشان چه می گذرد. صفحات کتاب را با تشریح دقیق خصوصیات ظاهری اشخاص رمان و به اصطلاح «تیپ سازی» سیاه می کردند. گاهی هم هدف نویسندگان از این کار انتقاد اجتماعی بود. در دههٔ پایانی قرن نوزدهم در غرب، جامعهٔ کشاورزی جای خود را به جامعهٔ صنعتی می‌داد و اضمحلال زندگی روستایی بسیاری از رمان نویسان را در سوگ از دست رفتن ارزشهای انسانی نشاند. انقلاب بلشویکی روسیه تا قبل از سال ۱۹۱۴، (آغاز جنگ جهانی اول) رمان نویسان را به سوی نشان دادن تضادهای طبقاتی جامعه سوق می‌داد و از نویسنده انتظار می‌رفت رسالت اجتماعی داشته باشد. اما با آغاز جنگ جهانی اول ناگهان شیوهٔ رمان نویسی تغییر کرد و دورهٔ دوم رمان نویسی با ظهور نویسندگانی چون جویس، پروست و فاکنر آغاز شد. مسالهٔ عدم ارتباط میان نویسنده و خواننده، پیچیدگی و معماگونه بودن رمان، بی توجهی به شالوده و حادثهٔ داستان پیش آمد و رمان نویسان برآن شدند که آنرا به شعر نزدیک کنند و به جای پرداختن به روال منطقی رویدادهای داستان، حوادث را با هرج و مرج و بدون تسلسل عرضه کنند. لذا شیوهٔ نوشتن به سبک «جریان سیال ذهنی» پیش آمد و خواننده در تنگنای سازماندهی به حوادث از هم گسیختهٔ داستان، قرار گرفت. یك سلسله وقایع تاریخی در پیدایش این نوع رمان بی اثر نبود، از جمله روانشناسی فروید که «ناخودآگاه» را یکی از مهم‌ترین قشرهای ذهن انسان برمی‌شمرد، پیدایش صنعت سینما و خود جنگ که نقش مهمی را در دگرگونی جهان بینی رمان نویسان بازی کرد و نسل ویژه ای از رمان نویسان را به نام «نسل گمشده» به وجود آورد که مرکزش در اروپا بود (و خانمی به نام گرترود استاین، نویسندگانی چون ارنست همینگوی و اسکات فیتز جرالد را به دور خود جمع کرده بود).

مسأله ذهنیت در رمان‌نویسی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود و نویسندهٔ گاهی تا نیمه‌های رمان سخنی از سن و سال قهرمان به میان نمی آورد و یا حرفی درباره شکل و قیافهٔ ظاهری‌اش نمی‌زد. این رمان نویسان می گفتند که هدفشان از این کار این است که خواننده نیروی تخیل خود را به کار بندد، زیرا زندگی در جامعه‌ای صنعتی که در آن همه چیز باید به طور خودکار در زمان معینی انجام شود باعث شده که آدمها از نیروی تخیل خودشان هیچ استفاده ای نکنند و در نتیجه تبدیل به موجودات ماشینی شوند که کاری را در زمان معین، طبق دستوری که از پیش داده شده، انجام می‌دهند. نویسندگانی که در فاصلهٔ جنگ اول و دوم جهانی قلم می‌زدند هنوز روحیهٔ رمانتیك خود را حفظ کرده بودند و اگر چه نوشته‌هایشان صورتی «منحط» داشت، معنایش «اخلاقی» بود. اما از جنگ جهانی دوم به بعد که دورهٔ سوم رمان نویسی آغاز شد،



«معنی» هم «منحط» شد و نویسندگان از هر دو راه به استقبال «انحطاط» در رمان نویسی رفتند.

البته این تقسیم‌بندی فقط دربارهٔ رمان اروپای غربی و امریکا صادق است. در کشورهای کمونیستی واقمار آنها و در برخی از کشورهای جهان سوم رمان به همان روال دورهٔ اول یعنی سالهای قبل از جنگ جهانی اول ماندگار شد و نویسندگان این کشورها، چه به میل خود و چه به دستور هیأت حاکمه، به سبک رئالیستی وفادار ماندند و به همین دلیل رمان در این مناطق متحول نشد.

□ منظورتان از انحطاط در رمان نویسی چیست؟

■ واژهٔ «منحط» یا «انحطاط» برای یك نهضت ادبی که در اواخر قرن نوزدهم در فرانسه پا گرفت، به کار برده می‌شود که پیروانش از طرفداران مکتب هنر برای هنر بودند و هدفشان این بود که بدینوسیله با طبقهٔ متوسط در ستیز باشند. مثلا شعرهایی چون شعر «گلهای بدی» شارل بودلر را بهترین نوع شعر به شمار می‌آوردند و باورشان این بود که هنر الزاماً نباید معطوف به مسایل اخلاقی و اجتماعی باشد. آنها در سال ۱۸۸۶ یك مجلهٔ ادبی را به نام منحط (Le Decadent) برای رواج چنین ادبیاتی منتشر کردند. از نمایندگان این مکتب در انگلستان اسکاروایلد (نویسندهٔ تصویر دوریان گری) را می‌توان نام برد.

ریشه و منشاء این جهان بینی در نظریهٔ امانوئل کانت فیلسوف آلمانی قرار دارد که می‌گفت تفکر زیبایی شناسانه نسبت به واقعیت و سودمندی یك شیئ زیبا بی تفاوت است. آنها مثلا می‌گفتند شعر را باید فقط به خاطر شعر سرود و هدف یك کار هنری این نیست که پیام بدهد و یا تعهدی اجتماعی داشته باشد. این مکتب به ویژه در زبان هنر معاصر تأثیر شگرفی گذاشت به طوری که مثلا در رمان بازبانی روبرو می‌شویم که ارتباط برقرار نمی‌کند. هنرمند پیرو این مکتب عمداً می‌کوشد که واقعیت را دگرگون کند و با این کار خود جنبهٔ انسانی هنر را تضعیف می‌کند و آنرا «ناانسانی» می‌سازد. با جدا کردن هنر از واقعیت زنده تمام پلهای ارتباطی را که منجر به ارتباط انسانی می‌شود منفجر می‌کند و ما را در جهانی پیچیده زندانی می‌سازد، جهانی که ارتباط با آن محال است و ما نمی‌توانیم از راه عقل یا احساس با هنرمند ارتباط برقرار کنیم بلکه باید به آن کلید رمزی کار هنری دسترسی داشته باشیم. مثلا در نقاشی مدرن، تصویر انسان هیچ شباهتی به «انسان» ندارد و به نظر می‌رسد که هنرمند معاصر از ایجاد این عدم شباهت لذت می‌برد. البته همانطور که قبلا گفته شد، هنرمند پیرو این مکتب به خاطر طغیان علیه طبقهٔ متوسط چنین هنری پدید آورد ولی نباید فراموش شود که همان هنرمند با آفرینش هنری مبهم و غیرقابل درك و در نتیجه منزوی کردن خود در برج عاجی که برای خود به وجود آورد باعث پیدایش نوعی هنر بورژوازی گردید.

یك نقاش متقدم مانند رامبراند به ایجاد شباهت‌ها میان تصویر و واقعیت برخود می‌بالید اما یك نقاش معاصر به جای نقاشی واقعیت تصور خود از واقعیت را به روی پردهٔ نقاشی می‌آورد. البته با ظهور صنعت عکاسی خواه ناخواه می‌بایست این تحول در نقاشی صورت می‌گرفت چون یك دوربین عکاسی خیلی بهتر و دقیق‌تر و در زمان کوتاهتری می‌توانست این شباهتها را ایجاد کند. به ناچار نقاش زمانهٔ ما باید چشمان خود را به روی واقعیت عینی و ملموس ببندد و به تصاویری که در ذهن خود او نقش بسته‌اند بپردازد. در مورد رمان هم همینطور است. نویسنده منتظر می‌ماند تا بازتابهای درونی خود را به روی کاغذ بیآورد و نوشتن برای او نوعی تداعی معانی است و گویی در یك خواب هیپنوتیزمی فرو رفته است تا هر آنچه را که به ذهنش می‌رسد به روی کاغذ بیآورد. در اوایل قرن بیستم و از سال ۱۹۱۴ این انحطاط در «صورت» رمان دیده شد یعنی انحطاط فقط در شیوهٔ رمان نویسی بود نه در «معنی». مثلا نویسنده یك مضمون اخلاقی را به صورت «منحط» یعنی غیرقابل فهم و ارتباط ناپذیر می‌نوشت ولی از جنگ جهانی دوم به بعد این انحطاط هم در «صورت» و هم در «معنی» دیده شد. بهترین نمونهٔ رمانهای اخیر که هم در «صورت» و هم در «معنی» منحط هستند نوشته‌های «سال بلو» نویسندهٔ معاصر امریکایی است، از جمله کار معروفش به نام «هرزاگ».

یکی دیگر از ویژگیهای هنر منحط این است که به زیبایی توجهی ندارد و برعکس ممکن است به زشتی هم بپردازد. مثلا در نقاشی توجهی به ارزشهای تصویری نمی‌شود و آهنگ در موسیقی از ارکان اصلی آن به شمار نمی‌آید. هنرمند از هر چیزی که مطبوع و پسندیده است روی گردان است. به طور خلاصه آنها درصدد آنند که ارزشهای فرهنگ سنتی را دگرگون کنند تا جایی که ارتباط میان هنر و انسان برقرار نشود، مانند «رمبو» که در شعر زبان مصنوعی به کار می‌برد.

□ یك رمان را از نظر ساختار و نیز محتوی چگونه طبقه بندی می‌کنید؟

■ اگر منظور شما از ساختار همان واژهٔ Structure باشد، باید گفت رمان در زمان رواجش در قرن نوزدهم میلادی تا به امروز دو ساختار متمایز داشته: سنتی و مدرن. هدف از رمان سنتی همان رمان کلاسیك است که در قرن شانزدهم میلادی با ظهور داستان بلند «دن کیشوت» به وجود آمد و در پاسخ به سؤال قبلی به ویژگیهایش اشاره شد و منظور از رمان مدرن، همان نوع رمانی است که از سال ۱۹۱۴ با انتشار کتابهای جویس و پروست به وجود امد و گفتم که از ویژگیهایش عدم ارتباط منطقی و تاریخی میان حوادث داستان، تغییر زاویه، دید و حتی عدم رعایت قواعد علامت گذاری است.

اما از نظر محتوی رمان را می‌توان به چند نوع تقسیم کرد: مثلا رمان اجتماعی که تاثیر شرایط اجتماعی و اقتصادی را بر حوادث و قهرمانان بررسی می‌کند و گاهی اوقات هم در لفافه یا به طور آشکار نظریه‌ای برای اصلاح جامعه ارائه می‌دهد، مانند «خوشه های خشم» جان اشتاین بك. رمان تاریخی، که محل وقوع حوادث و قهرمانان داستان جنبه‌ای تاریخی دارند مانند «داستان دوشهر» چارلز دیکنز و رمان منطقه‌ای که به گویش، عادات و سنن منطقه ای خاص می‌پردازد تا نشان دهد چگونه این عوامل در قهرمانان داستان تاثیر می‌گذارند، مانند رمانهای ویلیام فاکنر، نویسنده آمریکایی که بیشتر در باره سنتهای مردم ایالت می سی سی پی است که در جنوب آمریکا واقع است.

البته از نظر محتوی رمان تقسیمات دیگری هم دارد: رمان می‌تواند در باره تکامل ذهن یا شخصیت قهرمان باشد و نشان بدهد که او چگونه ضمن تجربیات زندگی ـ که بعضی هایش برای او بحران روحی هم بهمراه می‌آورند ـ به بلوغ و رشد عاطفی نایل می‌شود و یا رمان می‌تواند تکامل شخصیت خود نویسنده یا هنرمند دیگری را ضمن رشد و رسیدن به کمال هنری توصیف کند. به رمان نوع اول Bildungsroman می‌گویند و بهترین نمونه‌اش هکلبری فین و تاطور دشت است که خوشبختانه هر دوی انها به فارسی ترجمه شده و به رمان نوع دوم Kunstler - rqman می‌گویند که بهترین نمونه‌اش «تصویر هنرمند جوان» جیمز جویس است.

□ آیا رمان نویس باید رسالت اجتماعی را احساس کند؟

رمان مانند هرنوع دیگر هنری اگر چیزی برای گفتن در باره طبیعت انسان داشته باشد. آنگاه رسالتش خود به خود به وجود می‌آید، ولی اگر قرار باشد نویسنده فقط به خاطر رسالت اجتماعی رمان بنویسد، به نظر من بهتر است مقاله بنویسد تا رمان. اگر قرار باشد رمان نویس در اثرش موعظهٔ سیاسی کند دیگر نمی‌شود به او گفت رمان نویس. وظیفه ادبیات این است که جهان بینی خواننده را عوض کند و به او «بینشی» تازه بدهد تااو با «دیدی» تازه به جهان نگاه کند.

اگر هم رمان نویس رسالتی سیاسی ـ اجتماعی داشته باشد بهتر است به طور غیر مستقیم و به زبانی استعاری حرفش را بزند چون آنچه که به طور کلی در ادبیات مهم است «صورت» است، نه «معنی» در «معنی» هیچ چیز بکری وجود ندارد. اگر بخواهیم به دنبال «معنی» باشیم ناگزیر به منشأ ریشه و اصل ادبیات یعنی قرآن و انجیل و تورات باز می‌گردیم، چون همهٔ مسائل انسانی در این کتابهای آسمانی مورد بحث و بررسی قرار گرفته‌اند. به ناچار، هنرمند باید «معنی» رااز گذشتگان بگیرد و «صورتی» نو به آن بدهد. آنچه که یك اثر هنری را ارزشمند می‌کند «پرداخت» آن اثر است. اگر قرار باشد ادبیات را به خاطر پیامش بخوانیم پس از مدتی می‌بینیم که همه پیامها تکراری می‌شوند. پس به ناچارباید به«صورت» بپردازیم. مگر نبوغ ویلیام شکسپیر در این نبود که مضامین و داستانهایی راکه درگذشته نوشته شده بود بگیرد و آنگاه با «پرداختی» نو شاهکارهایی مانند هملت، شاه لیر، مکبث و اتللو بیافریند؟ مگر شکسپیر در نوشتن هملت رسالتی اجتماعی احساس می‌کرده؟ خیر. آنچه که او کرد این بود که چیزی در باره طبیعت بشر بگوید و در دنیا هیچ رسالتی از این بالاتر نیست که هنرمندی به انسان بگوید ماهیت وجودی او چیست. چرا به این دنیا آمده و چه رسالتی در این دنیا دارد. پس این خواننده است که باید «رسالت» را احساس کند و هنرمند فقط باید به او یادآوری کند که رسالتش چیست.

□ چه رابطه تاریخی بین رمان و دیگر جنبه های فرهنگی، هنری و اجتماعی یك عصر وجود دارد؟ در

ایران وضع چگونه است؟

■ هر پدیده هنری ریشه‌ای عمیق در فرهنگ و تاریخ قومی دارد که از آن برخاسته است. رمان به عنوان یك نوع ادبی درمقایسه با شعر و نمایشنامه به زمان ما نزدیك تر است، چرا که معادل انگلیسی‌اش Novel از ریشهٔ ایتالیائی novella مشتق شده است که «چیزی تازه» معنی می‌دهد. حال این نوع ادبی که در اروپا هم تازگی داشت و در قرن نوزدهم میلادی به اوج شکوفایی خود رسید، چگونه می‌تواند با فرهنگ ایرانی یك دوستی دیرینه داشته باشد؟ اگر از نیما به بعد شعر فارسی پا به پای شعر اروپایی متحول شد به این خاطر بود که شعر ریشه عمیقی در فرهنگ ایرانی دارد. رمان به عنوان یك نوع تازه ادبی از پنجاه یا شصت سال پیش در ایران مرسوم شد. و چون هیچ ریشه‌ای در فرهنگ ایرانی نداشت به جایی نرسید و تکامل پیدا نکرد. اگر بخواهیم تاریخچه رمان را در ایران مرور کنیم، می‌بینیم جز بوف کور هیچ رمانی که در سطح جهانی قابل عرضه باشد در ایران نوشته نشده است. خیلی‌ها رمان نوشتند و هیچکدامشان به اندازه هدایت موفق نبودند به این خاطر که بوف کور در حقیقت رمان نبود، بلکه شعر بود. چون رمان در ایران ریشه تاریخی و فرهنگی ندارد، باید سالهای سال منتظر ماند که یك بوف کور دومی هم نوشته شود. هدایت بااطلاعات وسیعی که از تاریخ و فرهنگ ایران باستان داشت و مطالعات عمیقی که در ادبیات معاصر اروپا کرده بود توانست یك چنین شاهکاری بیافریند. در رشته ادبیات دانشگاههای خارج دروسی در «ادبیات جهان» تدریس می‌شود که در آن رمانهای نویسندگان کشورهای دیگر از چند قاره جهان را به ترجمه تدریس می کنند. هروقت در برنامه این دروس که در دانشگاههای معتبر دنیا تدریس می‌شود، یك یا چند رمان فارسی منظور شود، آنگاه خواهیم گفت رمان درایران جا افتاده است. اما در وضع کنونی که این نوع ادبی هیچ ریشه تاریخی، اجتماعی و فرهنگی ندارد، باید گفت ما در رمان نویسی فعلا از قافله خیلی عقب مانده‌ایم.

□ مهمترین ضعف فنی نویسندگان و بزرگترین امکانات بالقوه آنها درایران چیست؟

■ در دانشگاههای خارج دروسی در رمان تدریس می‌شود که در این دروس رمان معاصر جایگاه ویژه‌ای دارد. درهر کشوری رمانهایی راکه به زبان آن کشور نوشته شده است تدریس می کنند. در دوره‌های ادبیات تطبیقی، رمانهایی که به زبانهای دیگر هم نوشته شده تدریس می‌شود. حال می‌خواستم از شما بپرسم در کدام دانشگاه ایران حتی یك رمان فارسی تدریس شده است؟ دلیلش این است که رمان فارسی هنوز در آن مرحله‌ای است که مثلاً یك خانم خانه دار هنگام بیکاری با خواندنش خودش را سرگرم کند. هنوز رمان به شکل جدی‌اش در ایران مطرح نیست وبرای سرگرمی نوشته می‌شود. اگر در دانشگاههای خارج یك رمان در سه جلسه دو ساعتی بررسی و نقد می‌شود به این دلیل است که در آن رمان آنقدر مسائل جدی مطرح می‌شوند که دست کم شش ساعت می‌شود در باره‌اش حرف زد. می‌شود در باره سمبل‌هایش، اشاراتش، زبان استعاری‌اش و سبکش حرف زد. اما رمان فارسی نیازی به این بحث ها ندارد و طوری نوشته شده است که یك آدم عامی هم می تواند ازهمه مسائلش سر دربیاورد. چرا درباره شعر حافظ این همه مقاله و کتاب نوشته شده است ولی در باره، رمان ایرانی جز یکی دو نقد کتاب، مطلب مهمی گفته نمی‌شود؟ اگر بخواهیم بگوییم که یکی از فرق‌های زبان و ادبیات دراین است که زبان مانند راه رفتن و ادبیات مانند بندبازی یاحرکات آکروباتیك است، شاعر و نویسنده باید با زبان همان کاری را بکند که یك بند باز یا آکروبات باهمان دست وپاهایی که من وشما داریم می کند. فقط درباره بوف کورمی شود ساعت‌ها و روزها حرف زد چون هدایت با زبان همان کاری را کرده است که یك آکروبات با دست وپاهایش می کند. این رمان فارسی خیلی حرفها برای گفتن دارد که هرکسی توان درك آن را ندارد. هر اثر هنری خوب باید این ویژگی را داشته باشد مثلاً اگر بخواهیم یك شعر خوب رابه نثر تبدیل کنیم حجمش چندین برابر می‌شود چون در یك شعر خوب همه چیز به صورت فشرده گفته شده است. رمان فارسی این «فشردگی» را ندارد. زبانش کمتر شعرگونه است و ازصناعات ادبی در آن خبری نیست و اگر هم هست بسیار اندك است و جایی برای بحث ندارد. هروقت نویسندگان ماتوانستند رمانهایی در سطح رمانهای پروست، جویس و فاکنر بنویسند، آنگاه ما در سطح جهانی مطرح خواهیم شد. واما «بزرگترین امکانات بالقوه» رمان نویسان ایرانی همان گزارشگری از واقعیات است. دراین کار همه استاد شده‌اند و همه می‌دانند در باره چه چیزهایی بنویسند که همه مردم از عالم گرفته تا عامی رمانهایشان رابا حرص وولع بخوانند و به اصطلاح کتابشان رازمین نگذارند. رمانهای ایرانی، اگر شاهکار باشند، فقط به عنوان یك سند تاریخی اجتماعی دوره خود به شمار می‌آیند و این مصیبت بزرگی برای ادبیات است که به دوره یامنطقه جغرافیائی خاصی متعلق باشد و یا تاریخ مصرف داشته باشد.

□ آیا رمان نویسی آموزش مخصوصی می‌خواهد، یا صرفاً خلاقیت و وسعت مشاهدات برای یك نویسنده کافی است؟

■ در دانشگاههای خارج از کشور دروسی دراین زمینه تدریس می‌شوند و عموماً از یك رمان نویس معروف و جاافتاده دعوت می کنند به آموزش رمان‌نویسی بپردازد. مثلاً کن کیسی (Ken Kesey) نویسندهٔ رمان «دیوانه‌ای از قفس پرید» که به زبان فارسی هم ترجمه شده است در دانشگاه اورگن (Oregon) آمریکا آموزش رمان نویسی می‌دهد و اخیرا هم همراه دانشجویانش رمان مشترکی به نام غارها (Caverns) نوشته است. روی جلد رمان نام سیزده نفر آمده است که با کن کیسی جمعاً چهارده نفر می‌شوند. کن کیسی عقیده دارد که بهترین روش آموزش رمان نویسی این است که همهٔ دانشجویان درنوشتن یك رمان شرکت کنند. اما می‌بینیم که مشکل اساسی این رمان فقدان یك سبك واحد است. یکی از ویژگیهای هررمان دراین است که مابا خواندن آن صدای یك شخص واحد را بشنویم. مثلا صدای همینگوی یا فاکنر، دیکنز یا استن را بشنویم. نتیجهٔ همکاری چند نفر درنوشتن یك رمان این است که اثر دارای سبك ویژه‌ای نمی‌شود.

شاید یك نویسندهٔ جاافتاده ومعروف بتواند آموزش رمان نویسی بدهد. ولی همانطور که نباید انتظار داشت ازهر کلاس درس موسیقی یك آهنگسازموفق و معروف بیرون بیاید، ازچنین کلاسهایی نمی‌توان انتظار ظهور یك رمان نویس موفق را داشت. مگر داستایفسکی، تولستوی، کافکا وجویس به کلاس رمان‌نویسی رفتند؟ هنرآموختنی نیست، یا شخص استعدادش را دارد و یا ندارد.

□ کدام شیوهٔ رمان‌نویسی به نظر شما درجهان و ادبیات ایران بیشتر تاثیر خواهد گذاشت؟

■ این سؤال شما مربوط به اینده می‌شود و من نمی‌توانم آینده را پیش بینی! کنم. برخی از رمان‌نویسان معاصر ایران شیوه‌های غربی را آزموده‌اند و به روش «جریان سیال ذهنی» رمانهای روانشناختی نوشته‌اند. به طور کلی در جامعهٔ ما فقط عدهٔ انگشت شماری از کتاب خوانهای جدی از این شیوهٔ رمان نویسی استقبال می کنند و به نظر نمی‌رسد این نوع رمان در جامعهٔ مامردم پسند شود.

درکشورهای اروپای غربی و در آمریکا رمان روان شناختی کاملا جاافتاده و طرفداران زیادی دارد و نمی‌شود تاثیرش را انکار کرد.

□ آیا رمان‌نویسی در ایران گرفتار رئالیسم شده است؟

■ متاسفانه بله و شماواژهٔ «گرفتار» را درست به کار برده‌اید. حالا چرا ما گرفتار این مکتب شده‌ایم دلیلش روشن است.اگر قرار باشد یك هنرمند به طور اعم و یك رمان نویس به طور اخص به جای پرداختن به طبیعت عام بشری که درتمام قرون واعصار یك «ماهیت» ثابت دارد، خودش را گرفتار «ایسمی» ویژه کند وخواننده هم بخواهد با «ایسم» خودش هنر و ادبیات را بسنجد وضع همان خواهد بود که اکنون گرفتارش هستیم. مابابد همهٔ تجربیاتی را که همهٔ رمان نویسان بزرگ معاصر جهان کرده‌اند بدون هیچگونه پیش داوری بیازماییم و نویسندگان ما نباید خودشان را پای بند مکتبی کنند که مثلا در فلان کشوری که از لحاظ سیاسی ایدئولوژیکی با اندیشه‌هایشان جور درمی‌آید، رایج است. درهر کشور جهان هم که این کار راکردند و به زور گذاشتند ادبیات پای بند مکتب ویژه‌ای شود، دیدیم که ادبیات آن کشور افت کرد.

رمان‌نویس باید دست کم ازاد باشد که در به کاربردن شیوهٔ نوشتن محدودیتی نداشته باشد. در ایران هیچکس به رمان نویس توصیه نمی کند که مثلاً حتما به سبك رئالیسم رمان بنویسد ولی اکثر روشنفکران ما این سبك را می‌پسندند و چون بخش مهمی از کتابخوانهای ما از لحاظ رشدفرهنگی به کمال نرسیده‌اند، خواننده‌ای که سواد متوسط دارد رمان واقع‌گرایانه را می‌پسندد زیرا می‌بیند همه چیز روشن و ملموس دربرابر دیدگانش قرار دارند و او دیگر نیازی به فکر کردن ندارد. تاهنگامی که مردم رمان را برای سرگرمی می‌خوانند وضع همینطور خواهد ماند.

□ جرا رمانهای ایرانی مخصوصا آنها که ◀

صرف‌نظر از قوت ادبی‌شان شهرتی به دست آورده‌اند،از طرف شما و سایر استادان نقد ومنقدین، نقد نمی‌شوند؟

■ می‌دانید که درایران نقد ادبی وضع خاص خود را دارد. منتقد عموما بی غرض نیست و نقد یعنی «کوبیدن» یا «انتقام گرفتن» از شخص دیگری. اگرهم منتقدی بخواهد رمان نویسنده‌ای را بستاید، نویسندهٔ دیگر آزرده خاطر می‌شود. نکتهٔ دیگر این است که وظیفهٔ نقد ادبی تجزیه وتحلیل و شکافتن مسائلی است که یك خواننده عامی از عهده‌اش بر نمی‌آید. یك منتقد، سطرهای رمان را نمی‌خواند بلکه بین دو سطر را می‌خواند،یعنی آن چیزهایی را بررسی می‌کند که ظاهراپیدا نیست. اگر دربارهٔ بعضی از نمایشنامه‌های شکسپیر آنقدر نقد نوشته شده است که حجمشان چندبرابر کل آثار شکسپیر می‌شود، دلیلش این است که شکسپیر بسیاری از مسائل را در لفافه گفته است. اگر کافکا هنوز هم مطرح است و هر مجله ادبی خارجی را بازکنید مقاله‌ای در دربارهٔ یکی از کارهایش می‌بینید، به این خاطر است که هنوز هم ما نمی‌دانیم مثلاً منظور نویسنده از نوشتن رمان محاکمه چه بوده است. آیا آن عمالی که قهرمان داستان را محکوم و سپس اعدام می‌کنند دربیرون از ذهنیت آن قهرمان قرار دارند یا در درونش؟ آن دادگاه مرموزی که بی دلیل یك انسان بی گناه را متهم می‌کند، مظهر چیست؟ چرا به متهم می‌گویند روزهای یکشنبه که تعطیل عمومی است به دادگاه مراجعه کند؟ چرا متهم ضمن محکوم بودن آزاد است به سرکار خودش برود و به زندگی طبیعی یك شهروند عادی ادامه بدهد؟ هنوز برای منتقدان روشن نیست که «قصر» مظهر چیست و چرا قهرمان داستان قصر تمام زندگی‌اش را صرف رسیدن به آن می‌کند. هر منتقدی رمان را یك نوع تفسیر می‌کند و اگر کسی دنبال این نقدها را بگیرد، سرانجام نمی‌تواند برای خود یك تفسیر واحد را بپذیرد.

دلیلش هم این است که این رمانها در اوج کمال هنری قرار دارند و سرمشق رمان‌نویسان بعدی شده‌اند.

حال اگر هر رمان ایرانی را به دست بگیریم، می‌بینیم مسأله پیچیده خاصی در آن وجود ندارد که نیاز به نقد و بررسی داشته باشد. همه چیز در آن به روشنی گفته شده است و هیچ جای آن نیاز به توضیح ندارد. یکی از دلایل با ارزش بودن یك کار هنری مقدار نقدهایی است که درباره‌اش نوشته شده است و این هنگامی ممکن است که آن اثر نیاز به تجزیه و تحلیل عمیق و جدی داشته باشد. توضیح واضحات دادن کار منتقد نیست و یك منتقد جدی هیچگاه آمادگی چنین کاری را ندارد. دربارهٔ آن دسته از رمان‌نویسان غربی که کارشان پیچیدگی ندارد هم وضع بر همین منوال است. مقدار نقدی که دربارهٔ رمانهای جان‌اشتاین‌بك نوشته شده است بسیار کمتر از مقدار نقدی است که دربارهٔ رمانهای فاکنر نوشته شده است.

□ بین رمان‌نویسان ایران و خارج چند نوع پیوند را می‌توان بررسی و مقایسه کرد. از یك سو پیوند با کشورهای جهان سوم، مثلاً اوله شوینکای نیجریه یا گارسیا مارکز، از طرف دیگر با نویسندگان کشورهای اسلامی مانند نجیب محفوظ، یا منطقه‌ای و جغرافیایی مانند یاشارکمال، و یا همزبان مثلاً نویسندگان تاجیك. آیا به نظر شما اصلاً می‌توان به چنین پیوندهایی اندیشید؟

■ در سالهای اخیر رمانهایی در ایران چاپ شد که در آنها تأثیر مستقیم صدسال تنهایی را دیدیم. تأثیر خشم و هیاهو را هم می‌توان در چند رمان فارسی بررسی کرد. ولی به نظر من این تأثیرپذیری طبیعی است. همچنانکه رمان آمریکایی از سال ۱۹۲۰ به بعد تحت تأثیر رمان اروپایی بود و اگرچه در این باره بررسیهایی شده و مثلاً طی مقالات انتقادی زیادی تاثیر جویس بر فاکنر را بررسی کرده‌اند. به هیچ‌وجه نباید در این مورد وسواس به خرج داد و سخت‌گیری کرد. چون رمان از غرب به ما رسیده، خواه ناخواه پیوندهایی میان رمان فارسی و رمان غربی وجود دارد که هم در «صورت» و هم در «معنی» تأثیر گذاشته است. من نمی‌خواهم بگویم دقیقاً کدام صحنه‌های صد سال تنهایی در کدامیك از رمانهای اخیر تکرار شده است ولی به نظر من اگر نویسنده‌ای می‌خواهد تقلید کند بهتر است تقلید را با خلاقیت بیامیزد. بنابر مقالاتی که در کشورهای انگلیسی زبان منتشر شده، فاکنر، اگرنه هر نوع تأثیرپذیری از جویس را انکار می‌کرد، ولی «خشم و هیاهو»یش تحت تأثیر رمان «اولیس» جویس بوده و منتقدان این شباهت‌ها را نشان داده‌اند. فکر کردن به چنین پیوندهایی ـ که عرض کردم هم در «صورت» و هم در «معنی» رمان فارسی وجود دارد ـ هنگامی معتبر است که در رشتهٔ ادبیات تطبیقی (که متأسفانه در ایران دایر نیست) مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار بگیرد و مثلاً استادان یا دانشجویان این رشته نشان دهند چه عواملی باعث به وجود آمدن این پیوندها شده است. البته در نقد ادبی روشی داریم به نام «نقد اسطوره‌ای» که ادبیات قومها و نژادهای گوناگون را با نظریهٔ «ناخودآگاه همگانی» یونگ بررسی می‌کند و پیروان این روش نقد ادبی بر این باورند که چون هنر از وجدان ناخودآگاه همگانی سرچشمه می‌گیرد بنابراین برخی مضامین در ادبیات قومهای گوناگون تکرار می‌شوند که البته من شك دارم مشابهت‌هایی که اخیراً در رمان فارسی دیده شده است از این مقوله باشد.

باید سالهای سال منتظر ماند که «بوف کور» دومی هم نوشته شود.
مثال نیما در شعر نو فارسی می‌تواند در رمان نویسی هم مصداق پیدا کند.
هنرمند باید «معنی» را از گذشتگان بگیرد و صورتی نو به آن بدهد.



این مصیبت بزرگی برای ادبیات است که به دوره یا منطقهٔ جغرافیایی خاصی متعلق باشد و یا تاریخ مصرف داشته باشد.
رمان نویسی در ایران گرفتار رئالیسم شده است.

اما رمان معاصر فارسی به هیچ وجه تحت تأثیر نوشته‌های نجیب محفوظ نیست چون آثار عمدهٔ این نویسنده هنوز به فارسی ترجمه نشده و نوشته‌های یاشارکمال نیز چون این اواخر ترجمه شده، تأثیر چندانی نگذاشته است و نویسندگان تاجیك هم، به همین ترتیب، تأثیر نگذاشته‌اند.

□ آیا به نظر شما ما زمینهٔ مناسب فرهنگی‌یی داریم که سبکی مخصوص خودمان (مثلاً مانند سبك نویسندگان آمریکای لاتین) در رمان‌نویسی داشته باشیم؟

■ درست است که رمان یك نوع ادبی غربی است که در فرهنگ ما ریشهٔ عمیقی ندارد ولی نویسندگان ما می‌توانند به زبان خودمان و در چارچوب فرهنگی خودمان «معنی» را «صورتی» نو ارائه دهند، به همان‌گونه که نیما شعر نو را از غرب به عاریت گرفت ولی بومی‌ترین و خودی‌ترین مضامین را در آن گنجاند. مثال نیما در شعر نو فارسی می‌تواند در رمان‌نویسی هم مصداق پیدا کند. رمان «صورتی» غربی برای ادبیات فارسی است ولی هنگامی که ذهن هنرمند ایرانی «معنی» ویژه‌اش را که ریشه در فرهنگ ایرانی دارد با این «صورت» ترکیب کند، آنگاه رمان یك نوع ادبی خواهد شد که در ادبیات فارسی خصوصیات ویژهٔ خود را خواهد داشت.

زمانی که نویسندگان آمریکای لاتین مضامین آشنای سرزمین خود را به زبان خود به «صورت» رمان در می‌آورند، آثارشان را مردم آمریکای لاتین و همینطور تمام مردم جهان به عنوان آثاری با اصالت و به عنوان یك سبك ادبی ویژه می‌پذیرند. این زمینهٔ فرهنگی می‌تواند به کوشش صادقانهٔ هنرمندان ایرانی در این مرز و بوم نیز ایجاد شود. هنگامی که زبان و مضمون از آن خود مردم باشد، چرا آمادگی پذیرش آنرا نداشته باشند؟ مردم، البته، آمادگی پذیری آثار تقلیدی را نخواهند داشت، چون تقلید از اثری که یك هنرمند آمریکای لاتین به شرایط ویژهٔ خودش و با شخصیت اجتماعی ویژهٔ خودش ساخته است، جز چیزی عاریتی جلوه نمی‌کند.

■ ادبستان از آقای قدرت الله حسن زاده که این گفتگو را در اختیارمان گذاشتند صمیمانه سپاسگزاری می‌کند.

جعبهٔ شنی

● ادوار آلبی

● ترجمه پرویز حسینی

□ اشاره

«جعبه شنی» از مشهورترین نمایشنامه‌های تک پرده‌ای آمریکایی است. آلبی از نویسندگان تئاتر پوچی است و در آثارش به تمایل انسان به آزار دیگران و نابودی خویش می‌پردازد. در ۳۴ سالگی عنوان بزرگترین نمایشنامه نویس زنده آمریکا را به خود اختصاص داد. از وی «داستان باغ وحش» ـ «چه کسی از ویرجینیاولف می‌ترسد؟» ـ و «رؤیای آمریکایی» قبلا به فارسی ترجمه شده است.

نمایشنامه «جعبه شنی» از تضاد سه نسل و انحطاط آنها در جامعه آمریکا سخن می گوید. «جعبه شنی» خود تمثیل گور نسل اول است که بیرحمانه به دست نسل دوم ساخته و پرداخته می شود و مرد جوان ـ که سن تقریبی یك نسل را دارد به لحاظ جامعه شناختی، یعنی ۲۵ سال ـ فرشته مرگ است که قوی و نیرومند، کنار جعبه شنی، مادر بزرگ را در آخرین نمایش زندگی‌اش به خود می‌خواند و شگفت آنکه بر نسل پیر آنقدر تلخ گذشته، که فرشته زیبا، جوان و نیرومند مرگ را با آغوش باز می‌پذیرد. و نکته زیباتر آنکه نوازنده جوان نیز پس از مرگ مادر بزرگ به نواختن آهنگ عزا ادامه می‌دهد! آیا این ناقوس مرگ نسل میانسال ـ بابا و ماما ـ نیست که در راه پیوستن به سرنوشت محتوم نسل اول هستند؟ گفتنی است که آلبی این اثر را در سال ۱۹۵۹ نگاشته است، یعنی سال مرگ مادر بزرگش، و دریادداشتی نیز که بر نمایشنامه نوشته این عبارت به چشم می‌خورد: نمایشی کوتاه، به یاد بود مادر بزرگم [۱۹۵۹ ـ ۱۸۷۶].

مترجم

■ آدمها:

مرد جوان، ۲۵ ساله، پسری زیبا و خوش بروزودر جامه شنا.

ماما، ۵۵ ساله، با وقار و آراسته.

بابا، کوچکمردی سبزه ولاغر.

مادر بزرگ، ۸۶ ساله، بانویی ریز اندام و چروکیده با چشمهای براق.

نوازنده، سن مشخصی ندارد، ولی بهتر است جوان بنظر بیاید.

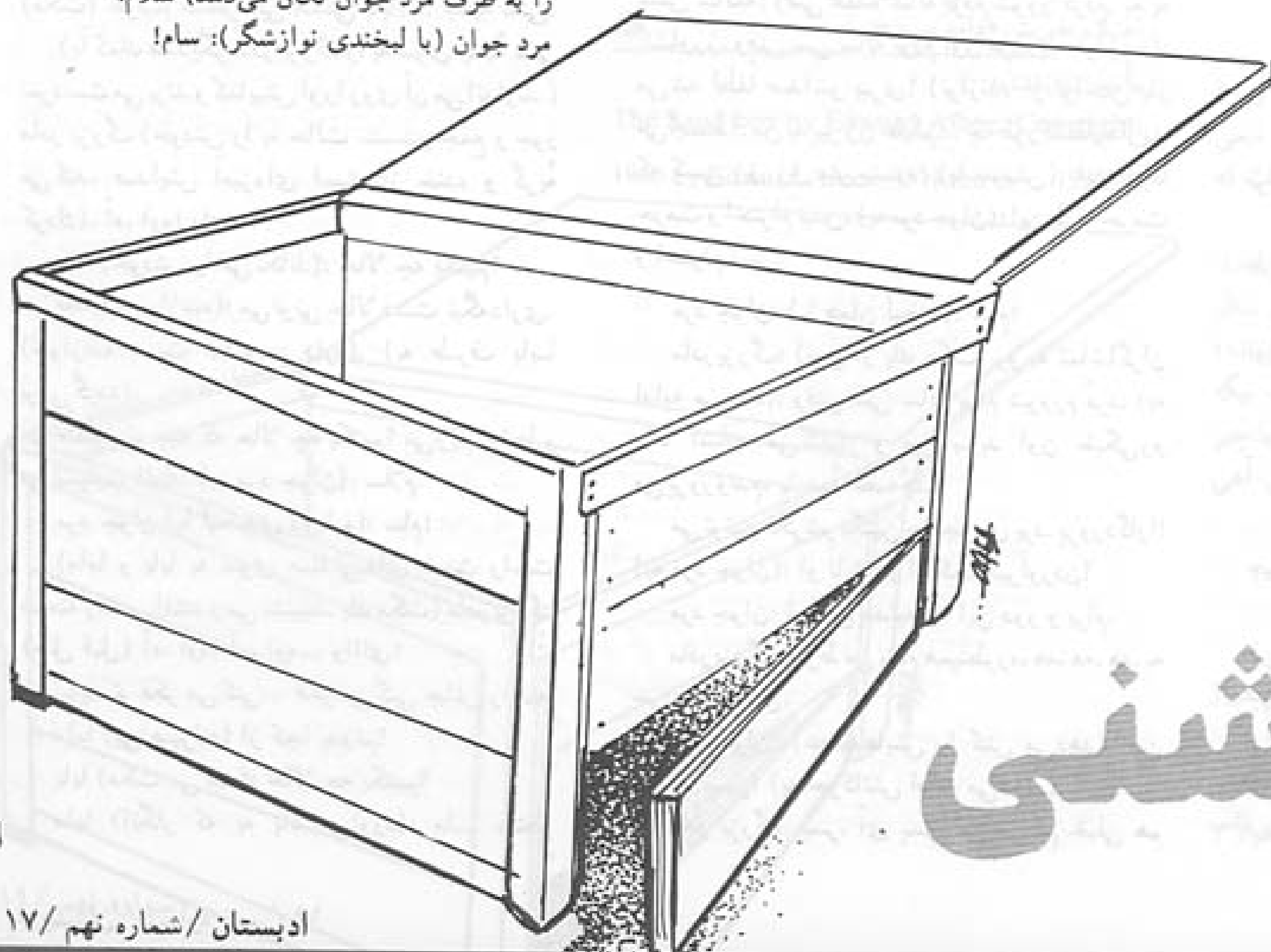
توجه: وقتی که به هنگام نمایش، ماما و بابا به اسم همدیگر را صدا می‌زنند، اشاره ای به بومی بودن ندارد. این نامها بی تاثیر است و به کیرسن و تهی بودن شخصیت آنها دلالت دارد.

صحنه: صحنه‌ای بی آرایش، تنها به شرح زیر: نزدیك ردیف چراغهای جلو، دور از سمت راست صحنه، دو صندلی ساده کنار هم گذاشته شده‌اند، روبروی تماشاگران و نزدیك ردیف چراغهای جلو، دور از سمت چپ صحنه، یك صندلی مقابل سمت راست صحنه با یك سه پایه نت روبروی آن، دورتر در عقب و وسط صحنه، کمی خمیده و مرتفع، جعبه شنی بزرگ بچگانه‌ای با یك سطل اسباب بازی و خاك انداز و زمینه، آسمان است که روزی تابان به شبی ظلمانی تغییر می کند. در آغاز، روز روشنی است و مرد جوان تنها بر روی صحنه، پشت جعبه شنی و در کناری است. ژیمناستیك سبکی انجام می‌دهد و این کار را تا آخرین لحظه‌های پایان نمایش ادامه می‌دهد. این حرکات ژیمناستیکی فقط با بازوان سروکاردارد و به خوردن و پرپر زدن بالها را القاء می کند. رویهمرفته، مرد جوان فرشته مرگ است. ماما و بابا از سمت چپ صحنه وارد می شوند، ماما جلو می‌افتد. ماما (به بابا در حالیکه اشاره می کند): خوب، ما اینجاییم و اینم ساحل.

بابا (ناله کنان): سردمه.

ماما (با خنده‌ای کوتاه تا دیده‌اش می گیرد): احمق نباش. اینجا به گرمی نان برشته‌س. به اون جوان نازنین نیگاکن. عین خیالش به سرمانیس. (دستهایش را به طرف مرد جوان تکان می‌دهد) سلام.

مرد جوان (با لبخندی نوازشگر): سام!



ماما (به اطراف می نگرد): اینجا رو به راهه، تو این طور فکر نمی کنی بابا؟ شنهای اونجا و آبهای اونورا. توچی فکر می کنی بابا؟

بابا (به طرزی مبهم): هر چه تو بگی ماما.

ماما (با همان خندهٔ کوتاه): خوب، البته... هر چی من بگم، پس همین جا دیگه، نیس؟

بابا (شانه اش را بالا می اندازد): او مادر توئه نه من.

ماما: می دونم که مادرمه. چرا منو آوردی؟ (مکث) به هرحال بذار همین رو داشته باشیم.

(به سوی بالها درسمت چپ صحنه داد می کشد) هی، تویی که اونجایی، می توانی حالا بیای تو.

(نوازنده وارد می شود، در سمت چپ صحنه، روی صندلی جا می گیرد. نت‌ها را روی سه پایهٔ نت می گذارد. آمادهٔ نواختن است. ماما به نشانهٔ تصدیق سر تکان می دهد).

ماما: خیلی خوبه، خیلی خوبه. باباحاضری؟ بریم مادربزرگ رو بیاریم.

بابا: هر چه تو بگی ماما.

ماما (به بیرون، سمت چپ صحنه راهنما می شود): البته، هر چه من بگم (به نوازنده) می تونی حالا شروع کنی.

(نوازنده نواختن را آغاز می کند. ماما و بابا خارج می شوند. نوازنده در تمام مدتی که می نوازد به طرف مرد جوان سرتکان می دهد).

مرد جوان (با همان لبخند نوازشگر): سام.

(پس از لحظه‌ای ماما و بابا که مادر بزرگ را سردست گرفته اند، دوباره وارد می شوند. درحالی که، دستهایشان را زیر بغلهایش گرفته‌اند، به او کمك می کنند. زنی کاملا خشك است. زانوانش نامنظم است و پاهایش به زمین نمی‌خورد. حالت چهرهٔ سالخورده اش حاکی از حیرت و ترس است.)

بابا: کجا بنشونیمش؟

ماما (با همان خندهٔ کوتاه): هرجا که من می گم، البته. بذار ببینم، خوب، آهان، اونجا روی جعبهٔ شنی (مکث) خوب، منتظر چی هستی بابا؟... جعبهٔ شنی!

(با کمك همدیگر مادر بزرگ را به سوی جعبهٔ شنی سردست می برند و کماییش اورا روی آن می اندازند.)

مادر بزرگ (خودش را به حالت نشستن جمع و جور می کند. صدایش آمیزه‌ای است از خنده و گریهٔ کودك). آه، اوه! وای...

بابا (خودش را می تکاند): حالا چه بکنیم؟

ماما (به نوازنده): می تونی حالا دست نیگه‌داری.

(نوازنده دست نگه می‌دارد). (به طرف بابا برمی گردد):

منظورت چیه که حالا چه بکنیم؟ می‌ریم اونجا و می نشینیم، البته. (به مرد جوان): سلام.

مرد جوان (با لبخندی دوباره): سام!

(ماما و بابا به سوی صندلی‌های سمت راست صحنه راه می افتند و می نشینند. یك مکث) مادر بزرگ (مثل قبل) آه، اوه، آه، اوه... وااای!

بابا: تو فکر می کنی... فکر می کنی جاش راحته؟

ماما (بی صبرانه) از کجا بدونم؟

بابا (مکث می کند): حالا چه بکنیم؟

ماما (انگار که به یاد می‌آورد): ما... منتظر می مونیم. ما... اینجا می نشینیم و منتظر می مونیم... این کاریه که باید بکنیم.

بابا (پس از یك مکث): چه طور با هم حرف بزنیم؟

ماما (با آن خندهٔ کوتاه و در حالی که چیزی از روی لباسش بر می گیرد): خوب، می تونی حرف بزنی، اگر بخوای... اگه چیزی برا گفتن داری... اگه چیز تازه ای به نظرت میاد.

بابا (فکر می کند): نه... به گمونم نه.

ماما (با خنده ای فاتحانه). البته که نه!

مادر بزرگ (خاك انداز بازیچه را به سطل می زند): هاااا! آه...هاااا!

ماما (بیرون رو به تماشاگران): آروم باش مادربزرگ... فقط آروم بمون و منتظر باش.

(مادر بزرگ خاك‌انداز پر از شن را به ماما می پاشد)

ماما (هنوز رو به تماشاگران): او به من شن می‌پاشه! بس کن این کارو مادر بزرگ. تو از شن پاشیدن به ماما دست نیگه‌دار. (به بابا) او به من شن می پاشه. (بابا دور و بر مادر بزرگ را می نگرد که بر سر او جیغ می کشد.)

مادر بزرگ: وااای...

ماما: بهش نیگانکن. فقط اینجا بشین... خیلی آروم باش... و منتظر بمون. (به نوازنده): تو... آها... ادامه بده و کار تو بکن.

(نوازنده می نوازد. ماما و بابا ثابت هستند و به بیرون، آن سوی تماشاگران خیره شده اند. مادر بزرگ به آنها نگاه می کند، به نوازنده می نگرد، به جعبهٔ شنی می نگرد. خاك انداز را دور می اندازد.)

مادر بزرگ: آه، اوه... وای... (عکس العملها را می کاود. چیزی نمی یابد. اکنون مستقیم رو به تماشاگران): راستیاتش! اینه طرز رفتار با یه پیرزن... که از خونه بکشنش بیرون... بتپوننش توی ماشین... بیارنش اینجا خارج از شهر... بیندازنش روی توده ای از شن و او تو به حال خودش رها کنن. من هشتاد و شش سالمه! وقتی هفده ساله بودم شوور کردم. به یه کشاورز. وقتی سی ساله بودم اون مُرد. (به نوازنده): می شه لطفا صداشو ببری؟ (نوازنده از نواختن باز می ایستد): من یه پیر زن علیلم... چه‌طور انتظار دارین که کسی زق زق منو بشنوه! (با خودش): این طرفا حرمت و احترام نیس. (به مرد جوان): این طرفا حرمت و احترام نیس!

مرد جوان: (با همان لبخند): سام!

مادربزرگ: (پس از یك مکث، رو به تماشاگران ادامه می‌دهد): وقتی سی ساله بودم شوورم مُرد. (به ماما اشاره می‌کند): و من باید اون خیکی‌رو می‌پروروندم، با همهٔ غصّه‌ها.

می تونین فکرشو بکنین چه جوری بود. پروردگارا! (به مرد جوان): او نا تورو از کجا گیرآوردن؟

مرد جوان: اوه من مدتیه که این دور و برام.

مادر بزرگ: شرط می بندم همینطوره، هه، هه، هه. به خودت نیگاکن.

مرد جوان: (عضله‌هایش را کش می‌دهد): این چیزی نیس؟ (به حرکاتش ادامه می‌دهد.)

مادر بزرگ: پسر، ای پسر. من می گم خیلی هم خوبه.

مرد جوان (با ملاحت): منم می گم.

مادربزرگ: اهل کجایی؟

مردجوان: کالیفرنیای جنوبی.

مادر بزرگ (سری تکان می‌دهد): انجیرا... انجیرا... اسمت چیه، نقلی؟

مرد جوان: نمی‌دونم.

مادر بزرگ (به تماشاگران): زرنگ هم هس!

مرد جوان: منظورم اینه... منظورم اینه که اونا هنوز اسمی رو من نگذاشتن... استودیو...

مادر بزرگ (نگاهی اجمالی به او می‌اندازد): اینو نگو... اینونگو. خوب... آها. باید یه خورده بیشتر حرف بزنم... نمی‌خوای بری؟

مرد جوان: اوه، نه.

مادربزرگ (توجهش را به تماشاگران بر می گرداند): عالیه، عالیه (سپس یك بار دیگر رو به مرد جوان می کند): تویی... تو یه بازیگری، هان؟

مرد جوان (با شادایی): بله. هستم.

مادربزرگ (باز به سوی تماشاگران، داد می‌زند): با این حساب زرنگم... هر چند باید اونو با همهٔ غصه‌ها می‌پروروندم و اونی که اونجا کنارشه... اونی که بهش شوور کرده. ریچ؟ من بهت می گم... پول، پول، پول. منو از مزرعه بیرون کشیدن... از جایی که واقعاً بهشون می‌آمد... و منو با خودشون روندن توی یه خونهٔ بزرگ شهری... جایی واسه‌م بغل بخاری جورکردن... یه پتوی ارتشی بهم دادن... و بشقاب خودمو، همون بشقاب خودمو. بنابراین چه جای گله می‌مونه؟ هیچی، البته. من گله‌ای ندارم (به آسمان نگاهی می‌اندازد، به سوی کسی خارج از صحنه داد می‌کشد): حالا باید هوا تاریك شده باشه، عزیزجون؟

(چراغها تاریك می‌شوند. شب چیره می‌شود. نوازنده آهنگ را می‌آغازد. شبی ظلمانی است. نقطه‌هایی روی همهٔ بازیگران هست از جمله مردجوان، که البته به حرکات خودش ادامه می‌دهد)

بابا (هیجان‌زده): شب شده.

ماما: هیس س س بازم منتظر بمون.

بابا (ناله کنان): خیلی گرمه

ماما: هیس س س بازم منتظر بمون.

مادربزرگ (با خودش): این طوری بهتره. شب. (به نوازنده): نقلی، این تیکه روهمشو بازم می‌زنی؟

(نوازنده سرتکان می‌دهد) خوب، همین جوری ظریف و ملایم کارش کن، اون پسر خوبیه.

(نوازنده باز سر تکان می‌دهد و به آرامی می نوازد.) اون قشنگه.

(خارج از صحنه صدای رعد می‌آید).

بابا (شروع می‌کند): اون چی بود؟

ماما (بنا می‌کند به گریستن): اون چیزی نبود.

بابا: (اون بود، بود، صاعقه یا شکستن موجی یا چیزی دیگر.

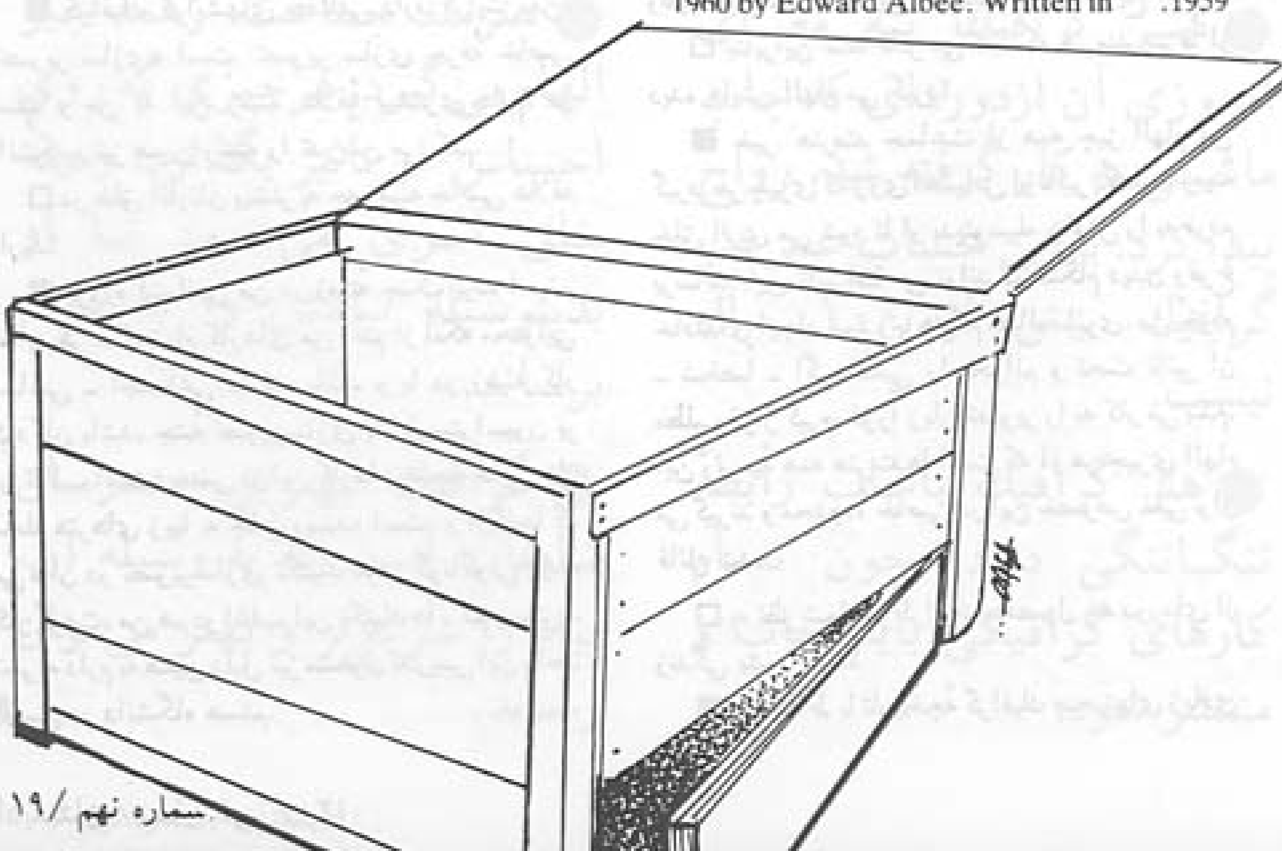
ماما (از خلال اشکهایش نجوا می‌کند): غرومبه‌ای بیرون از صحنه بود و تو می‌دونی معنی اون چیه...

بابا: یادم رفته

ماما (به زحمت قادر به گفتگو است): معنی‌اش اینه که اجل مادر بزرگ بینوا رسیده... و من نمی تونم

اینو تحمل کنم!
بابا (بابی حالی) من فکر می‌کنم تو باید شجاع باشی.
مادر بزرگ (پوزخندی می‌زند): درسته، بچه جون، شجاع باش، تحملش می‌کنی و تمومش می‌کنی.
(غرومبه‌ی دیگری بیرون از صحنه... بلندتر)
ماما: او...ه... مادر بزرگ بینوا... بیچاره مادر بزرگ...
مادر بزرگ (به ماما): من خوبم! طوریم نیس! هنوز اتفاقی نیفتاده!
(غرومبه‌ی شدیدی بیرون از صحنه. همهٔ روشنایی‌ها مُحو می‌شوند. فقط نقطه بر مرد جوان می‌ماند.
نوازنده از نواختن باز می‌ماند.)
ماما: اوه... او...ه...
(سکوت)...
مادر بزرگ: چراغارو روشن نکن... آماده نیستم. من کاملا آماده نیستم. (سکوت) بسیار خوب، عزیزم... دیگه نوبت منه...
(چراغها دوباره روشن می‌شوند، به روزی تابان، نوازنده به آهنگ می‌پردازد. مادر بزرگ پدیدار می‌شود. هنوز روی جعبه شنی، به پهلو دراز کشیده، به آرنجش تکیه داده، نیمی از او پوشیده شده و مشغول پاشیدن شن با خاک انداز بر سر و روی خودش است.)
مادر بزرگ (لندلندکنان): من نمی‌دونم که چه کاری از دست من با این بیلچه لعنتی برمی‌آد...
بابا: ماما! روز شده!
ماما (با شادمانی): که اینطوره، خوب، شب طولانی ما به سر اومد. باید اشکهامونو پاك کنیم، لباسهای عزامون رو درآریم... و به آینده چشم بدوزیم. اینه وظیفه ما.
مادر بزرگ (هنوز بیل می‌زند و ادا در می‌آورد):... لباسای عزامون رودرآوریم... چشم به آینده بدوزیم... وای خداجون!
(ماما و بابا برمی‌خیزند، کش می‌آیند. ماما برای مرد جوان دست تکان می‌دهد)
مرد جوان (با همان لبخند): سام!
(مادر بزرگ نقش مرده را بازی می‌کند! ماما و بابا بالای سر او می‌روند تا به او نگاه کنند. بیشتر از نیمی از بدنش در شن دفن شده و بیلچه در دستانش است که بر سینه‌اش به شکل چلیپا قرار دارند.)
ماما (روبروی جعبه شنی، سرش را تکان می‌دهد): با مزه! دل نگرونی لازم نیس... خیلی خوشحال بنظر می‌آد. (با غرور و اقناع) خوب رو به راهه. (به نوازنده) خیلی خوب، حالا اگه بخوای، می‌تونی دست نیگه داری... می‌خوام بگم که بمونیم واسه آب تنی یا چیز دیگری. برامون همه چی جوره. (به سختی آهی می‌کشد) خوب، بابا راه بیفت بریم.
بابا: مامای شجاع.
ماما: بابای شجاع.
(از سمت چپ صحنه، خارج می‌شوند)
مادر بزرگ (پس از رفتن آنها کاملاً آرام دراز می‌کشد): خوب رو به راهه... پسر، آهای پسر!
(سعی می‌کند که بنشیند)... خوب، بچه‌ها... (ولی درمی‌یابد که نمی‌تواند) من... من نمی‌تونم بلن بشم.
نمی‌تونم تکون بخورم...
(مرد جوان حرکاتش را متوقف می‌کند، به نوازنده سر تکان می‌دهد، به سوی مادر بزرگ می‌رود، کنار جعبه شنی زانو می‌زند)
مادر بزرگ: نمی‌تونم تکون بخورم.
مرد جوان: هیس س س خیلی آروم باش...
مادر بزرگ: من نمی‌تونم تکون بخورم.
مرد جوان: آه... ماما باهات حرفی دارم.
مادر بزرگ: اوه، متاسفم نقلی، همین جور ادامه بده.
مرد جوان: همین کار رو می‌کنم... آه...
مادر بزرگ: دم روغنیمت بشمار عزیز جون.
مرد جوان (آماده می‌شود. مثل یك حرفه‌ای واقعی حرفش را بیان می‌کند): من فرشتهٔ مرگ هستم. متم... آه... برای تو آمدم.
مادر بزرگ: چی... چه... (سپس به قضا تن می‌دهد) او...ه...او...ه می‌فهمم.
(مرد جوان بالای سرش خم می‌شود، پیشانی مادر بزرگ را موقرانه می‌بوسد.)
مادر بزرگ (چشمهایش بسته است، دستهایش از هم باز، و به روی سینه تا شده‌اند، و بیلچه میان دستهایش است و لبخندی شیرین بر چهره‌اش): خوب... کارت خیلی عالی بود عزیز جون...
مرد جوان (هنوز زانو زده است): هیس س س آروم باش...
مادر بزرگ: منظورم این بود که نقش خودتو خیلی خوب بازی کردی، عزیزجون...
مرد جوان (خجل می‌شود):... اوه...
مادر بزرگ: نه، جدی می‌گم. کارِرو کردی... با شایستگی..
مرد جوان (با لبخند نوازشگرش): اوه... متشکرم، خیلی ممنونم... ماما.
مادر بزرگ (به آهستگی و آرامی، آن طور که مرد جوان دستهایش را روی سر مادر بزرگ می‌گذارد.): تو... تو قدمت روی چشم... عزیز جون.
(منظره، درحینی که پرده فرو می‌افتد. نوازنده به آهنگ خویش ادامه می‌دهد.) ■

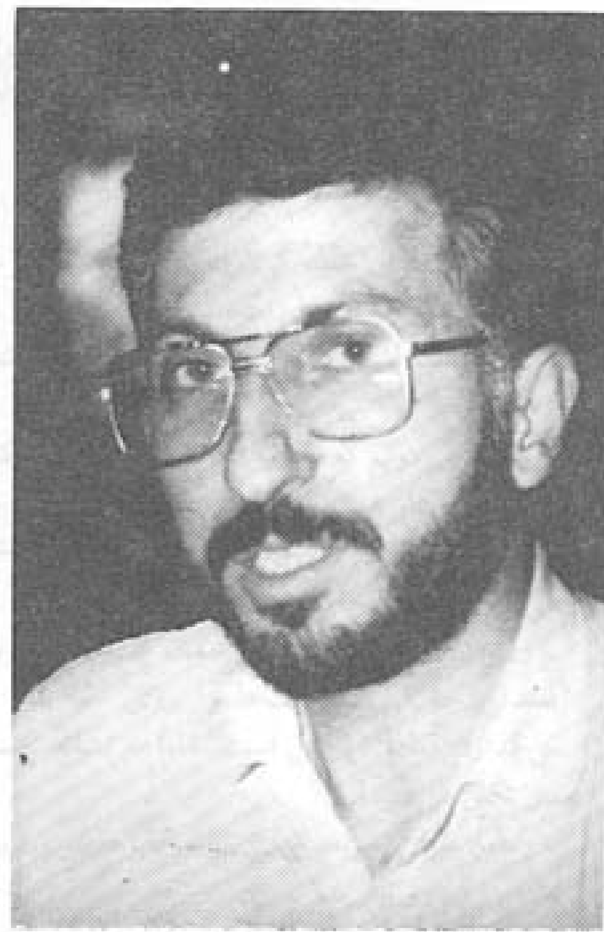
مأخذ نمایشنامه:
The Sand box by Edward Albee. Copyright.
1960 by Edward Albee. Written in 1959.



● گفتگو با سیدمحمد فدوی، گرافیست ونقاش

گرافیک

محصول دورهٔ چاپ ماشینی



● سیدمحمد فدوی از هنرمندان متعهّد معاصر، گرافیست ونقاش است. رشتهٔ مورد علاقه او در گرافیک، تصویر سازی است. چند تابلوی مشهور از او، از جمله «طواف خونین» با استقبال جهانی روبرو شده است. وی در حال حاضر سرپرست دانشکده هنرهای زیبا در دانشگاه الزهرا است. در زیر گفتگوی ادبستان را با او می‌خوانید.

□ از چه زمانی و با چه انگیزه‌ای به هنر گرافیک روی آورده‌اید؟

■ تقریباً از دوران کودکی و دوران دبستان بود که من به کارهای هنری، نقاشی و طراحی علاقه نشان دادم. با توجه به این که پدر و پدربزرگم نقاش بودند، از طرف پدر تشویق شدم و کار به جایی کشید که در دورهٔ دبیرستان قادر به نقاشی با رنگ و روغن بودم. گهگاه نیز از طرف مسئولین دبیرستان و یا حتی سازمانهای دولتی تشویق می شدم. سال ۵۴ دیپلم گرفتم و پس از گذراندن دوران سربازی در کنکور هنرهای زیبا شرکت کردم و خوشبختانه قبول شدم. در دانشکده پس از گذراندن درسهای عمومی، رشته گرافیک را به عنوان رشته تخصصی برگزیدم.

پس از پیروزی انقلاب اسلامی، حس کردم که انقلاب به تبلیغات نیاز دارد. و به همین علت نیاز به رشته گرافیک در جامعه بیشتر حس می شد. و همین احساس وظیفه باعث شد که به سمت این رشته کشیده شوم و در حال حاضر نیز در زمینه کارهای تبلیغاتی هنری، هم به نقاشی و هم کارهای گرافیکی مشغولم.

□ بیشتر در چه زمینه هایی کار می کنید؟

■ گرافیک گرایشهای مختلفی دارد گرایش من، «تصویر سازی» است. تصویر سازی حرفهٔ خاصی است و من به این زمینه علاقهٔ بیشتری دارم. در دانشکده نیز همین رشته را تدریس می کنم.

□ در خلق آثارتان بیشتر به چه زمینهٔ خاصی علاقه دارید؟

■ پروژه لیسانس من در زمینهٔ جنگ بوده است. اما به هر حال تمام کارهای من اعم از آنکه محتوایی سیاسی ـ اجتماعی داشته باشد و یا در زمینه کار کودکان باشد، جنبهٔ تصویرسازی یا ایلوستراسیون بر آن غالب است. بعضی از این کارها در مجله هایی مثل مجله هنرهای زیبا به چاپ رسیده است. و از آنجا که می توان در تصویرسازی تکنیک های گوناگونی را به کار گرفت، من هم در اغلب این تکنیک ها ـ کم و بیش ـ تجربه دارم به همین دلیل نیز مشغول تدریس این واحد درسی در دانشگاه هستم.

□ آیا به غیر از «طواف خونین»، در ارتباط با حج اثر دیگری نیز خلق کرده اید؟

■ من ۴ بار به سفر حج مشرف شدم. طرح اولیه «طواف خونین» را نیز در مکه، در همان شبی که حجاج مظلوم ایرانی به شهادت رسیدند، طراحی کردم. و خوشبختانه سازمان تبلیغات آن را چاپ کرد و به تعداد بسیار زیادی چاپ و پخش شد. حتی اطلاع یافتم که در کشورهای خارجی نیز از این کار استقبال شده است. فکر می کنم علت استقبال عامه از این کار، تجلی احساس حقیقی من (و امثال من) از آن واقعه در این تابلو بوده است. می توانم بگویم که احساس واقعی‌ام را در آن لحظه ثبت کردم.

□ معمولاً از چه چیزهایی الهام می گیرید؟

■ مسلماً از جامعه و مسایلی که برای مردم رخ می‌دهد، الهام می گیرم و سعی می کنم مسایلی را که بر من اثر می گذارد در قالب تصویر بیان کنم. مثلاً در ارتباط با جنگ مسایل زیادی وجود داشت که قابل انعکاس بود. انعکاس مظلومیت پشت جبهه، حماسه آفرینی های مردم در پشت جبهه، ایثارگری رزمندگان و... همه وهمه از جمله وقایع تاریخی قابل ثبت بودند و وظیفهٔ هنرمند، ثبت این حوادث بزرگ تاریخ است.

□ بنابراین شما فکر می کنید که هنرمند صرفاً از دیده هایش الهام می گیرد؟

■ خیر. هنرمند جماعت از همه چیز الهام می گیرد. هر چیزی که روی احساس او تاثیر بگذارد، زمینهٔ خلق اثری می شود تا او بدینوسیله پیامش را به مردم برساند. این تاثیرات می تواند در هنگام دیدن وقوع حادثه‌ای ایجاد شود و یا هنگام مطالعه اثری. من خودم ـ شخصاً ـ اگر مطلبی را بخوانم و تحت تاثیر آن مطلب قرار گیرم، فورا زبان تصویر را به کار می بندم. این روحیهٔ همه هنرمندها است که از هر چیزی الهام می گیرند و محدودهٔ خاصی در این خصوص نمی توان قائل شد.

□ به نظر شما هنر گرافیک محصول چه دوره ای از زندگی بشر است؟

■ در ارتباط با تاریخچهٔ گرافیک صحبتهای زیادی شده است. از جمله سندهای موجود اثبات می کند که در یونان قدیم نیز هنرگرافیک به گونه‌ای وجود داشته، به عنوان مثال درآن دوره تابلویی بوده که روی آن تابلو تصویر یك سگ‌هار و نوشته‌ای بدین مضمون نقش شده بود: «توجه، نزدیك نشوید، سگ هار!»

این کار، یك کار گرافیکی بود. یعنی خالق این اثر می‌خواسته است پیامی به بیننده بدهد. ولی واقعیت این است که هنر گرافیك به معنای امروزی آن، از دوره ای که چاپ ماشینی به کار گرفته شد، رواج پیدا کرد. با این حساب عمر هنرگرافیك بیش از ۱۰۰ سال نیست. گرچه این هنر به طور سریع و گسترده‌ای دارد پیشرفت می کند. امروزه دستگاه چاپ ماشینی بسیار پیشرفته شده و از کیفیت بسیار بالایی برخوردار است. هنر گرافیك با چاپ رابطه تنگاتنگی دارد زیرا تمام کارهای گرافیکی باید چاپ و منتشر شود. بنابراین گرافیك محصول دوره‌ای از زندگی بشر است که چاپ ماشینی به کار گرفته شده است. البته به اعتبار دیگر می توان مدعی بود که ازدوران بسیار قدیم نیز این هنر رواج داشته است. چون در زمانهای قدیم نیز صفحه‌آرایی، طرح روی جلدکتاب، صحافی، اطلاعیه‌های تصویری، کتابهای تصویری و حتی تصویرسازی داشته‌ایم. بسیاری از مینیاتورهای ما بیان داستان و مطلبی است و بیان داستان و مطلب به زبان تصویر همان ایلوستراسیون یا تصویرسازی است و به هرحال اینها از گرافیك جدا نیست. حیطهٔ گرافیك بسیار وسیع است. گرافیك با تمام جنبه‌های گوناگون زندگی سروکار دارد. شما می‌توانید هنر گرافیك را دربسته بندی کالاها، در سینما، تلویزیون، نقاشی متحرك برای کودکان، انتشارات، روی جلدکتاب، پوستر، آرم و جاهایی دیگر ببینید. گرافیست‌ها در زمینه‌های مختلفی از این رشته‌ها تخصص یافته و در جامعه کار می کنند.

□ پس با این تفاسیر می توان گفت که رشد پدیدهٔ صنعت و تکنولوژی ارتباط مستقیم با رشد این هنر و گسترش آن دارد؟

■ کاملاً همین طور است، ببینید! گرافیك در



کشورهای غربی از حجم و وسعت بیشتری برخوردار است. چون اصل نظام سرمایه‌داری بررقابت و تولید و فروش بیشتر است. طبعاً از رشته‌ای چون گرافیك که رشته‌ای تبلیغاتی و پیام دهنده است، استفاده بیشتری خواهد شد. نیاز به این رشته (و یا هررشتهٔ هنری دیگر) به نوعی در پیشرفت آن هم مؤثر خواهد بود.

به همین دلیل غربیها در زمینهٔ گرافیك بسیار کار می کنند و استفاده از تکنیکهای پیشرفته در این رشته زیاد به چشم می‌خورد. بسیاری از کارهای تبلیغاتی برای صادرات در غرب برعهده گرافیك است. اخیراً ژاپنی‌ها نیز در این رشته موفقیتهای چشمگیری کسب کرده‌اند. اساساً کشورهایی که سیاستشان بر تولید هرچه بیشتر و صادرات گسترده تر قرار دارد، به تقویت این رشته هنری می پردازند. تا بتوانند کالاهایشان را در قالب شکیل و برازنده‌ای عرضه کنند. و گرافیك بهترین مددرسان تبلیغات است که به وسیله آن پیام را سریع تر و بهتر می توان رساند.

□ بنابراین آیا می توان گفت که گرافیك به شکل یکی از ضروریات زندگی شهری در آمده...

■ کشورها و جوامع صنعتی دارای پیچیدگی خاصی هستند، اگر علایم و آرمها به کمك مردم نرسد، در شهرها بی‌نظمی فراوانی به وجود می‌آید. هنر گرافیك به ایجاد نظم و ترتیب در شهر کمك می کند. یکی از مهمترین عواملی که باعث می‌شود مردم در متروها و یا مراکز تجمع دیگر نظم و ترتیب را رعایت کنند، علایم عمومی است. هنر گرافیك وظیفه پیام رسانی را به عهده دارد. و حتی آدم بیسواد نیز از این هنر بهره می برد.

□ در جهان امروز، این هنر کاربردی با چنین محدودهٔ وسیعی در خدمت چه کسانی است؟

■ سؤال خوبی است. صاحبان زر و زور براساس خصلتهای خویش از این رشته سوء استفاده‌های زیادی می کنند. به خصوص در غرب، سردمداران دولتها شدیداً از این هنر برای پیام‌رسانی اقتصادی، فرهنگی سیاسی استفاده می کنند. ولی ما به قول مرحوم شریعتی باید از همان راهی که دشمن ما را

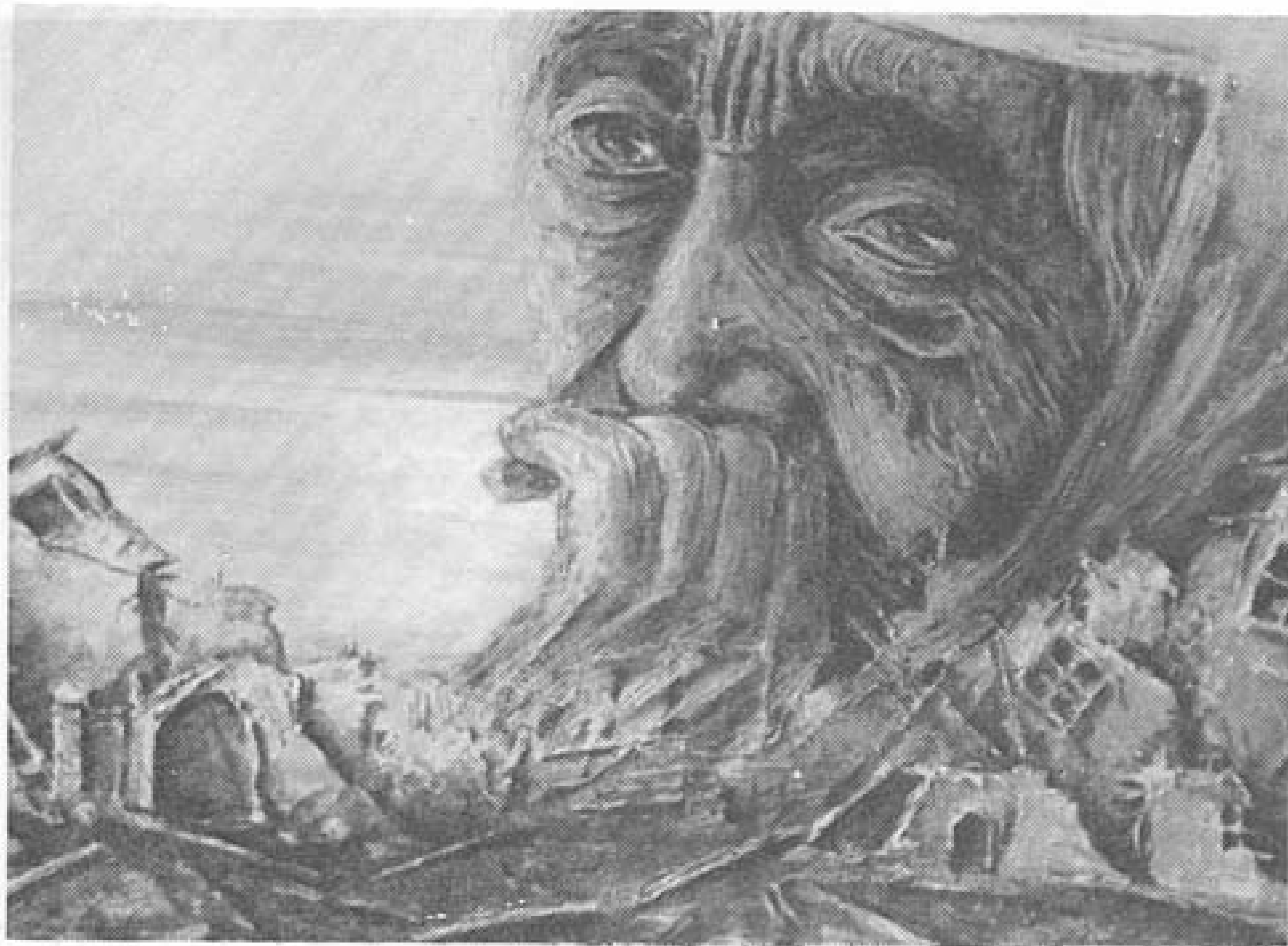
● هنر گرافیك به معنای امروزی آن ازدوره‌ای که چاپ ماشینی به کار گرفته شد، رواج پیدا کرد. با این حساب عمر هنر گرافیك بیش از ۱۰۰ سال نیست.

● هنر گرافیك باچاپ رابطهٔ تنگاتنگی دارد. چون تمام کارهای گرافیکی باید چاپ و منتشر شود.

● هنرمند جماعت ازهمه چیز الهام می گیرد. هرچیزی که روی احساس او تاثیر بگذارد، زمینهٔ خلق اثری می‌شود تا او بدینوسیله پیامش را به مردم برساند.

● گرافیك بهترین مددرسان تبلیغات است که به وسیلهٔ آن، پیام را سریع تر و بهتر می‌توان رساند.

◄



استمار و زیر سلطه کشیده برگردیم و علیه دشمنانمان عمل کنیم. بنابراین کشورهایی که صاحب پیام رهایی بخش هستند، می‌توانند از همین رشته علیه جبهه دشمن استفاده کنند. لازمهٔ این کار برنامه‌ریزی، دقت و شناخت هرچه بیشتر مسئولین است. نمونه‌ای در همین خصوص به خاطرم آمد که ذکر آن را خالی از لطف نمی‌دانم. همه می‌دانیم که انیمیشن یا نقاشی متحرك یکی از رشته‌های بسیار ارزشمند و مفید رشته گرافیك و سینما است. که در دنیا استفاده‌های بسیاری دارد. چون بهترین وسیله پیام‌رسانی برای قشر کودك و نوجوان است. در همان اولین سال انقلاب، در مصاحبه‌ای با تلویزیون گفتم که ایران از لحاظ انیمیشن عقب است. و سازمان صدا و سیما به عنوان سازمانی که این رشته در حیطهٔ تخصصش می گنجد، موظف است تشکیلاتی راه بیندازد، تا در ده سال آینده بتوانیم از این طریق پیاممان را به جهانیان برسانیم. اما جواب این بود که بچه‌های ما بچه‌هایی هستند که زیر تانك و رگبار گلوله می‌روند و به انیمیشن و نقاشی متحرك احتیاجی ندارند. این فکر و نظریه باعث شد که دوازده سال از انقلاب بگذرد و هنوز این هنر پر فایده پیشرفتی شایسته نداشته باشد. درحالی که اگر مسئولین وقت در سال ۵۹ این حساسیت را داشتند و پی گیر مطلب می شدند. حال پس از گذشت دوازده سال از انقلاب دارای انیمیشن مناسبی بودیم و می‌توانستیم پیامهای خوبی را که داریم در قالب این هنر به بچه‌های خودمان و حتی بچه‌های خارج از کشورمان برسانیم. حدود چند سالی است که ما در دانشکده‌های هنری هستیم این کار را از دانشکده‌ها شروع کردیم یعنی در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران یك مرکز انیمیشن راه اندازی کردیم که به مرحله تولید رسیده و دو فیلم از فیلم‌هایش نیز اخیرا به جشنواره راه یافته است و در حال حاضر هم که من مسئول دانشکده هنر دانشگاه الزهرا هستم، این کارگاه را در این دانشکده راه‌اندازی کرده‌ایم که انشاءالله در آینده نزدیکی به مرحله تولید می‌رسد.

□ به نکته خوبی اشاره کردید آیا واقعاً ما بعد از انقلاب توانستیم از این هنر (گرافیك) برای انتقال ارزشهای اسلامی و فرهنگی خودمان بهرهٔ کافی بگیریم؟

■ سؤال بسیار خوبی کردید. من جنبه‌های انتقادی را مطرح کردم. خوب است این جنبه را هم بگوییم. روحیهٔ یك کشور انقلابی، به خصوص کشوری که انقلاب اسلامی کرده و پیام الهی دارد به طور خودجوش باید از گرافیك بهرهٔ بیشتری ببرد. و همین طورهم هست. جاهایی مثل وزارت ارشاد و حتی صداوسیما پیشرفتشان بیشتر از دوران قبل از انقلاب بود و شما در حال حاضر اطلاع دارید که در سطح دنیا، هنر گرافیك ما (و به خصوص عکاسی که رابطه نزدیکی با گرافیك دارد) مطرح است. درحالی که قبل از انقلاب هنر گرافیك به این شکل مطرح نبود. علت پیشرفت همان روحیهٔ انقلابی است و اساساً گرافیك هنرمند را به وادی تولید و پیام‌رسانی می کشاند. البته اگر کارها کمی سیستماتیك‌تر بود و مسئولین بیش از این مایه می‌گذاشتند، ما در انتقال پیامها وضع بهتری داشتیم. یکی از مشکلاتی که در حال حاضر شدیداً بر کار



هنرمندان گرافیست تأثیر گذاشته ابزار و امکانات کار است. ما در مورد وسایلی که غالباً باید از خارج وارد شود با کمبود روبرو هستیم. قیمت اجناس نیز بسیار بالا است. (مثل کاغذ، مقوا، رنگ، قلم و ابزارهای دیگر که گرافیست با آن سر و کار دارد.) در جهان امکانات تکنیکی بسیار پیشرفته در عرصهٔ این هنر به وجود آمده که متأسفانه این پیشرفتها هنوز در جامعهٔ ما حاصل نشده است. نمونهٔ بارز این پیشرفت استفاده از کامپیوتر در هنر گرافیك است.

درحال حاضر در آمریکا اغلب گرافیستها دست به کاغذ و قلم نمی‌برند، آنها ذهنشان را به کار می‌اندازند و طرحشان را در قالب شبکه کامپیوتری پیاده می‌کنند، و ارائهٔ طرح با وسایل تکنیکی جدید صورت می گیرد. به این ترتیب، انسان وقت بیشتری برای تفکر دارد و می‌تواند تصاویری را که در ذهنش نقش بسته به سرعت منتقل کند و به چاپ برساند. ما هنوز در این زمینه عقب هستیم و لازم است که سیستم کامپیوتری در ایران خیلی سریعتر رشد کند.

□ اگر یك اثر هنری را مخلوق حس و روح هنرمند بدانیم که این حس حتی به یك تعبیر، بی اختیار دستهایش را وادار به حرکت می‌کند، چگونه می‌توان این حس و روح را به کامپیوتر منتقل کرد؟

■ استفاده از کامپیوتر به معنی منسوخ شدن تمام شیوه‌های سنتی و غیر سنتی در حال حاضر نیست.

□ نه! نه! منظورمان این است که آیا می‌توان محصول کامپیوتر را یك اثر هنری دانست.؟

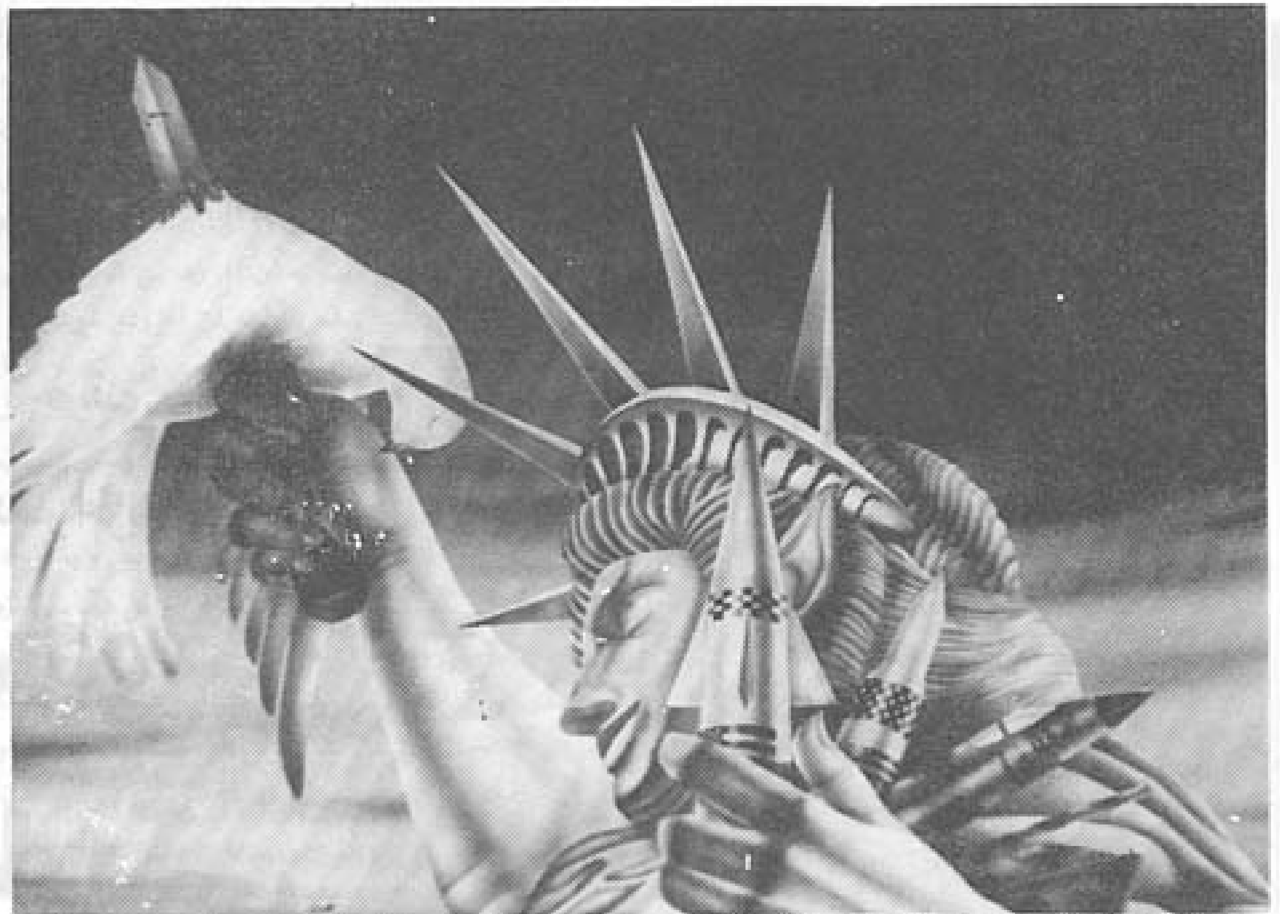
■ کامپیوتر هم یك وسیله است مثل یك قلم مو. تصویر و ترکیب بندی رنگهایی که در ذهن یك هنرمند است با کامپیوتر عینیت می‌یابد. فقط همین!، بنابر این کامپیوتر فقط حکم یك وسیله را دارد، آنهم یك وسیلهٔ پیشرفته. این طور نیست که ما به کامپیوتر بگوییم برای ما نقاشی کن یا کار گرافیکی بکن. این تصور اشتباه است. کار، کار هنرمند است، منتهی با کامپیوتر مثلاً تا قبل از ظهور انیمیشن وسیلهٔ انتقال پیام در کودکان و نوجوانان، کتاب بود. ولی پس از ابداع نقاشی متحرك، پیام بسیار راحت‌تر و سریعتر انتقال می‌یابد. در دنیای فعلی لازم است که ما ـ با حفظ اصول ـ پا به پای پیشرفت تکنولوژی حرکت کنیم. البته این بدین معنی نیست که ما هنرها و تکنیك‌های سنتی خودمان را کنار بگذاریم. نه اینها می‌توانند مکمل یکدیگر باشند و با هم منافاتی ندارند.

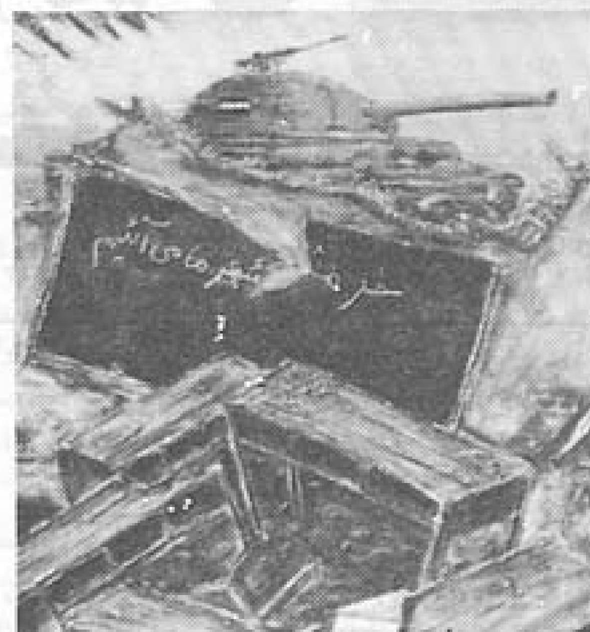
□ یعنی آیا با استفاده از شیوه‌های مدرن اجرایی، می‌توانیم محتوای فرهنگی خودمان را عرضه کنیم؟

■ کاملاً درست است ما تکنیك را از همه دنیا می‌گیریم. و محتوای فرهنگ خودمان را ارائه می‌کنیم. ژاپنی‌ها از نظر تکنولوژی روی دست غربی‌ها بلند شده‌اند. گرافیست‌های ژاپنی بیش از غربی‌ها از کامپیوتر و تکنولوژی جدید استفاده می‌کنند. در حالی که محتوای کارهایشان کاملاً ژاپنی است. ما نیز مسلماً باید روحیه و فرهنگ خودمان را حفظ کنیم. و نباید در زمینه پیام رسانی از دنیا عقب بمانیم.

□ تفاوت هنر گرافیك و نقاشی در چیست؟

■ این بحث چند سالی است که بین هنرمندان دانشگاهی نیز مطرح است. عده‌ای معتقدند که هیچ تفاوتی بین این دو هنر نیست. و عده‌ای قایل به مرزهایی بین این دو هنر هستند. و معتقدند نقاشی و گرافیك دو حیطه مختلف دارند. راستش من هنوز جواب قاطعی برای این سئوال ندارم. در بعضی از





زمینه‌ها یك اثر نقاشی با یك اثر گرافیكی قابل مقایسه است و پیام واحدی دارند. منتهی قالب و تکنیك فرق می‌کند. مثلاً یك نقاش با رنگ و روغن روی بوم کار می‌کند و آن گرافیست با قلم مخصوص روی مقوا کار می‌کند اما پیام هر دو رساست. البته در نقاطی این دو هنر از یکدیگر کاملاً جدا می‌شوند که در این مورد نیاز به بحث‌های زیادی است که در این مقوله نمی‌گنجد. نقاشی بیش از حد با احساس هنرمند و درون او سر و کار دارد. و دارای اصالتهای خاص خودش است. بعضی از گرافیستها هم با مایه‌های نزدیك به نقاشی کار می‌کنند ولی در صفحه آرایی، آرم و کارهای فنی که کارهای دو دو تا چهارتای گرافیك است، این دو رشته از هم متمایز می‌شوند.

□ بنابر این آیا می‌توان گفت که نقاشی مفهومی عام‌تر از گرافیك دارد؟

■ به نظر من بر عکس است. گرچه نقاشی قدمت بیشتری دارد، ولی حیطهٔ کار گرافیك بسیار وسیع است و وسیع‌تر هم شده و تقریباً تمام هنرهای تجسمی می‌توانددر درون آن جا بگیرد.

نقاشی دارای اصالت خاصی است و از همان دوران اولیه زندگی بشر یعنی غارنشینی وجود داشته است. اگر از این دیدگاه به نقاشی نگاه کنیم تمام هنرهای تجسمی از نقاشی نشات گرفته است. الان یك گرافیست، نقاشی هم می‌کند. ممکن است در دکوراسیون تآتر هم دخالت کند، در صحنه آرایی یك فیلم سینمایی هم دخالت کند. بنابر این حیطهٔ کار یك گرافیست بسیار وسیع است و معمولاً همهٔ رشته‌های تجسمی در آن جا می‌گیرد.

□ آیا وسعت حیطه کار گرافیك از هنری‌تر شدن آن کم نمی‌کند؟

■ خیر.

□ ولی با این توضیحاتی که شما دادید، گرافیك در واقع به صورت یك کار روزمره در آمده که بعید به نظر می‌رسد صرفاً بتواند منعکس کنندهٔ احساسات یك هنرمند باشد.

■ فرقی بین نقاشی و گرافیك هست که من به آن اشاره نکردم. یك نقاش احساسات درونی و برداشتهای خودش را از جامعه، تاریخ و هر چیزی که در دور و بر ش در زندگی وجود دارد و ذهنش را مشغول کرده، روی بوم نقاشی منعکس می‌کند. در نتیجه اغلب اوقات «سفارش دهنده» ندارد. سفارش دهنده خودش است. ولی گرافیست دقیقاً با «سفارش دهنده» روبرو است. چون وظیفه‌اش انجام سفارش است. در نتیجه تمام کارهایش بر اساس احساسات درونی وی نیست، بلکه بر اساس سفارشی است که صورت می‌گیرد.

□ کار کدامیك از گرافیستهای بزرگ جهان را می‌پسندید؟

■ گرافیستی است در ژاپن به نام «فوکودا» من به کارهای او علاقه دارم و معتقدم ایشان به عنوان یك ژاپنی با تکنیك بسیار قوی و ایده‌های جدید کار می‌کند.

□ کدامیك از کشورهای جهان در هنر گرافیك پیشرو هستند؟

■ غربی ها بر اساس نظام سرمایه‌داری که دارند از این هنر بهره فراوان می‌برند و از لحاظ اجرا و تکنیك نیز بسیار قوی هستند. ولی من معتقدم که آثار گرافیك ژاپن بسیار بهتر از آثار غربیها است.

کار ژاپنیها اصالت دارد. آنها از تکنولوژی پیشرفته سود می‌جویند. و در عین حال حافظ ارزشهای خودشان هستند. من احساس می‌کنم جامعه‌ای مثل جامعهٔ ما که دارای ارزش‌های فرهنگی و سنتی خاصی است، اگر بتواند از تکنیك‌های پیشرفته برای بیان مطلب کمك بگیرد، از لحاظ محتوی دارای قوی‌ترین آثار گرافیکی خواهد بود. پیامهای ما پیامهای ارزشمندی است. با مطالعهٔ کتابهای خارجی که منعکس کنندهٔ جدیدترین آثار گرافیکی جهان هستند، در می‌یابیم که اکثر آنها عاری از پیام‌های ارزشمند و گرافیستها صرفاً در استخدام تشکیلات اقتصادی و تبلیغاتی اند و صرفا کار تبلیغاتی می‌کنند.

□ آیا آموزش هنر گرافیك در کشور ما با مشکلاتی روبروست؟

■ مشکلات رشته گرافیك مشکلاتی است که گریبانگیر همهٔ هنرمندهاست. و آن نداشتن امکانات اجرایی است. وسایل خاص این رشته بسیار کم و گران است. و این مشکل در دانشکده‌های هنری بیشتر احساس می‌شود. اما ما مشکل استاد – آن معنا نداریم. مشکل فضا هم نداریم.

□ آیا در این زمینه آن قدر امکانات وجود دارد که از جدیدترین پیشرفتهای گرافیکی دنیا اطلاع حاصل کنید؟

■ یکی از کارهایی که در این دانشکده انجام داده‌ام، تاسیس کتابخانه بوده است و درخواست کردیم که آخرین کتابهای گرافیك، که در دنیا منتشر می‌شوند را برایمان بفرستند و در حال حاضر هم بسیاری از این کتابها به دانشگاه الزهرا رسیده و در اختیار دانشجویان قرار می‌گیرد. با خواندن همین کتابها متوجه می‌شویم که روز به روز در دنیا چه ابزار کار و وسایل جدیدی به وجود می‌آید که کار هنرمندها را ساده‌تر می‌کند. ولی ما حتی از بعضی ابزار اولیه هم بهره‌مند نیستیم و در این خصوص مشکل داریم. اما از اینکه در دنیا چه اتفاقاتی می‌افتد و چه تغییراتی در شیوه آموزش به وجود می‌آید و در شیوه کار چه تغییری داده می‌شود: کاملاً مطلعیم.

□ چند اثر هنری دارید؟

■ حدود ۳۰ تا۳۵ کار دارم که به چاپ رسیده و بعضی ازآنها محتوای سیاسی ـ اجتماعی دارد. البته چند تا از این کارها روی جلد مجله هنرهای زیبا به چاپ رسیده. درجستجوی فرصتی هستم که نمایشگاهی از مجموعه کارهایم ترتیب بدهم در بعضی از نمایشگاههای جمعی شرکت کرده‌ام کارهایی که می‌کنم، متنوع است.

هم در زمینهٔ گرافیك کار می‌کنم و هم نقاشی. اخیراً یکی از تابلوهای رنگ و روغن خودرا که برای سالگرد حضرت امام(س) به اتمام رسانده‌ام، در قطع ۱×۱/۵ متر نیز به موزه شهدا تحویل داده شده است.

□ کدام یك ازآثار هنری خودتان را بیشتر می‌پسندید؟

■ بهترین کارم را تابلوی «عروج ملکوتی حضرت امام» می‌دانم. آثار دیگری چون «طواف خونین»، «تندیس دروغین آزادی»، «پوستر سمینار بین المللی ریاضی»، و چندتای دیگر ازآثار مورد علاقه‌ام هستند.

□ از این که وقتتان را در اختیار ادبستان گذاشتید تشکر می‌کنیم.

AN EXPERIENCE



N. Kasraian

● نقدی بر کارهای

نصرالله کسرائیان به بهانهٔ انتشار آخرین کتاب او

جستجویی بی‌نتیجه در تاریکی رمانتیسم

● افشین شاهرودی

انتشار کتاب AN EXPERIENCE (یك تجربه)[1] آخرین مجموعهٔ عکسهای نصرالله کسرائیان، علامت سئوالی دربرابر این نام آشنا قرار داد که امروز پس از گذشت نزدیك یکسال و نیم از انتشار آن این علامت، بزرگ‌تر و پر رنگ‌تر جلوه می‌کند. مجموعهٔ کارهای این عکاس در طول ۱۰ سال گذشته[2] به روشنی نشان می‌دهد که هنوز باید کتاب ترجمه شدهٔ «تکنیك عکاسی»[3] که امروز چاپ پنجم آن را در دست داریم و نیز مجموعهٔ عکس «زندگی»[4] او را ـ با وجود ضعفهای قابل توجه ـ بهترین کارهای او بدانیم. زیرا آنچه که از زمان انتشار «زندگی» تاکنون از کسرائیان ارائه شده، عمدتاً صورتهای مکرری از اولین مجموعهٔ کارهای او بوده که در هرمقطع به رنگی دیگر درآمده است. مجموعهٔ «زندگی» نشان دهندهٔ نوعی عکاسی مستقیم[5] بود که صراحت بیان و سادگی آن از کسرائیان چهرهٔ یك عکاس مردمی را رقم زد. عکاسی که در اوضاع اجتماعی و سیاسی خاص پس از بهمن ۵۷، فارغ از جذابیتهای عکاسی خبری که بسیاری از عکاسان را جذب آژانس‌های خبری کرد، به مردم و به ویژه مردم نقاط دور افتاده روستائی پرداخت. اما از آن زمان به بعد در کارهای فراوان او از جوشش و تحرك محتوائی مجموعهٔ مذکور کمتر نشانی یافته‌ایم. زیرا این ویژگی در کارهای او به مرور جای خود را به پرکاری ظاهری محسوسی داده است که مانند یك ناخوشی مزمن کم کم جان عکسهای او را گرفته است. کارهای چند سالهٔ اخیر وی در زمینهٔ ثبت تصویری زندگی عشایر ایران که به قول خود عکاس کم کم می‌رود که به یك دائرة‌المعارف مصور بیانجامد[6]، نشان می‌دهد که کسرائیان امروز بیش از هرچیز نقش یك محقق فرسوده را به عهده گرفته است که دوربین به دست مرتباً سفر می‌کند و از رویدادها سندهای تکراری بر می‌دارد. کتاب جدید او «یك تجربه» نیز که کاری جنبی از این سفرهای متعدد است و ظاهراً از چاپ ترکیبی[7] نگاتیوهای مختلف تهیه شده، وچنانکه خواهیم دید به عنوان یك اثر عکاسی کار تازه وموفقی به شمار نمی‌آید.

کسرائیان چند سال است که رنگ را به عنوان یك عنصر اساسی به کار گرفته است ولی تا امروز کارهای رنگی ارائه شده‌اش نتوانسته به این سئوال پاسخ مناسبی دهد که وی با کمك گرفتن از رنگ چه می‌خواهد بگوید؟

مروری به کارهای این عکاس از سال ۱۳۶۱ به این سو نشان می‌دهد که کسرائیان اصولاً به جنبه‌های ظاهری رنگ بیش از کیفیاتی نظیر فرم، ترکیب‌بندی و حتی محتوا اهمیت می‌دهد.

به طور کلی مسالهٔ رنگ در عکاسی از دو بعد تکنیکی و زیبایی شناختی قابل بررسی است. از دید زیبایی شناختی این عنصر جزئی جدا نشدنی از موضوع است که به کارگیری آن را ماهیت اثر تعیین می‌کند. کما اینکه در کتاب مورد بحث با توجه به ماهیت تزیینی بودن عکسها، رنگ منطق قابل قبولی دارد. البته مجموعهٔ مذکور به عنوان یك تجربهٔ تکنیکی نیز پذیرفتنی است ولی در آن صورت باید پرسید که آیا کسرائیان پس از سالها کار مداوم عکاسی تازه به فکر تجربهٔ یکی از تکنیك‌های ملال آور و ابتدایی این رشته یعنی «چاپ ترکیبی» افتاده است؟

در سال ۱۸۵۷ یعنی ۱۳۳ سال قبل اسکار

گوستاورجلندر[8] عکسی تحت عنوان «دوشیوهٔ زندگی»[9] ارائه کرد. عکس مزبور که از چاپ ترکیبی بیش از سی نگاتیو مختلف تهیه شده بود به عنوان تمثیلی رمانتیك از دو طریقهٔ زندگی یعنی گرایش به «نیکوکاری» و یا «لهو و لعب» بسیار مورد توجه واقع شد و بعد هم توسط ملکه ویکتوریا خریداری گردید. عکس مزبور اینك به عنوان یك اثر مهم در تاریخ عکاسی، در انجمن سلطنتی عکاسی انگلستان[10] نگهداری می شود.

نگرش رمانتیـك در عکاسی کـه بینش تصویرگرایی[11] را به وجود آورد با ارائه عکس مذکور در انگلستان آغاز شد و در سال ۱۸۹۲ گروه حلقهٔ پیوستهٔ برادری[12] را توسط هنری پیچ رابینسون[13] در اروپا ایجاد کرد و در اوج خود در سال ۱۹۰۲ به نهضت معروف انشعاب عکاسی[14] توسط آلفرد استیگلیتز[15] در آمریکا منجر گردید. اگرچه این بینش دهها سال نیروی مسلّط در عکاسی به شمار می آمد اما با اوج گرفتن نگرش واقع گرایانهٔ عکاسان مستند، به ویژه از دههٔ سی و نیز تشکیل گروه معروف F64[16] کم کم رونق خود را از دست داد. گستردگی و پیچیدگی روابط تکنولوژیکی در دنیای جدید و خشونتهای فوق تصور انسان در طی دو جنگ جهانی و نیز رویدادهای اسفبار بسیار دیگر طی چند دهه گرایشها و تفکرات جدیدی را در تاریخ عکاسی به وجود آورد که با حال و هوای رمانتیسم قرن ۱۹ مناسبتی نداشت. ارتباط تنگاتنگ و تفکیك ناپذیر با رویدادهای اجتماعی و سیاسی، برجسته ترین خصیصهٔ عکاسی در دنیای امروز است. بهمین علت می توان ادعا کرد که نیروی مسلط در عکاسی امروز بر ویژگی های عکاسی مستند به طور اعم ـ و فتوژورنالیسم و عکاسی خبری ـ به طور اخص ـ استوار است. حال باید پرسید در شرایطی که دهها سال از افول ستارهٔ رمانتیسم می گذرد، ارائه تعدادی تصاویر به اصطلاح «ساندویچ شده»ی ساده ورمانتیك چه توفیقی برای عکاس ایرانی محسوب می شود؟ آن هم عکاسی که در متن پاره‌ای از تاریخسازترین رویدادهای سیاسی و اجتماعی قرن بیستم حرکت می کند.

کسرائیان تا امروز عکاس بسیار واقع گرائی بوده است. توجه و گرایش شدید او به مسائل حتی جزئی در کارهایش و نیز تعصب و پا فشاری اش بر «رنگ» نیز از همین ویژگی ناشی می شود. ولی با این وجود در آخرین اثرش او را در قالب همیشگی خویش نمی یابیم. وی در این کتاب می کوشد که یك ذهن گرا باشد. امادرحد رمانتیسمی خام متوقف می شود. در مقدمهٔ کتاب آمده است: «من این بار کوشیده ام آنچه را که در خلال سفرهایم با چشم ذهن دریافته ام روی کاغذ عکاسی بیاورم. این هم خود یك تجربه است.»[17] بله درست است ولی باید اضافه کرد که این یك تجربهٔ «ابتدایی» است.

اصولاً آثار ذهن گرایانه به دلیل هیجانات عاطفی خاصی که در بیننده بر می انگیزد از جذابیت های ویژه‌ای برخوردار است. به همین دلیل در بسیاری موارد نزد بینندهٔ عادی کیفیات ذاتی اثر تحت تأثیر این جذابیت‌ها نادیده گرفته می شود ـ که این خود می تواند سرپوشی بر بی محتوائی اثر بگذارد ـ کما اینکه توفیق نسبی عکاس در عکسهای شماره ۲، ۱۰، ۱۱، ۲۳، و ۳۳ این مجموعه تحت تأثیر این جذابیتها راه به جایی نمی برد. شاید بتوان حدود سی عکس از سی و هشت عکس کتاب را از آن حذف کرد و یا دهها عکس از همین دست به آن افزود، بی آنکه چیزی از ارزش آن کاسته شده و یا به آن افزوده شود.

کسرائیان سالها است عکاسی می کند و در این مدت با مجامع و محافل عکاسی مختلفی ارتباط داشته، نمایشگاههای متعددی برگزار نموده، و حجم وسیعی از کارهایش را به صورت کتاب، کارت پستال و انواع تقویم‌ها منتشر کرده است. به همین دلیل و با توجه به شناختی که از اندیشه های مترقی و نو عکاسی از او انتظار می رود، جای تعجب است که آخرین کتاب او با کاغذ و چاپ نفیس و قیمت گران به عنوان تجربه های تازهٔ او منتشر می شود ولی از حد تعدادی تصاویر ترکیبی پیش پا افتاده که نهایتاً مناسب دیوار یك اتاق انتظار است فراتر نمی رود. توقع علاقمندان از کسرائیان، چیزی نیست که در چنین ظرف کوچکی بگنجد. زیرا وی با تجربهٔ طولانیش در این زمینه باید بتواند که سرمشقی برای نسل جوان عکاس ما به شمار آید. اما متاسفانه آخرین تجربه های او مبین کوشش مثبتی از سوی یك عکاس مستند اجتماعی برای ارائه یك اثر سودمند نیست.

انتشار کتابها و نشریات مفید در این زمینه برای گسترش فرهنگ عکاسی ما یك ضرورت است ولی در وضعی که نسل جوان عکاس ما محتاج آموزش اصولی است آیا چنین مجموعه هایی که حال و هوای رمانتیسم یك قرن پیش را القاء می کند؛ کمکی به آنان خواهد کرد؟

ضمن یاد آوری این نکته که صحافی نامناسب کتاب باعث می شود که پس از چندی اوراق آن از یکدیگرجداشود، باید گفت که کسرائیان پس ازسالها کار مداوم با آخرین کتاب خود در وضعی قرار گرفته است که اگر موقعیت خود را درك نکند چیزی نخواهد پائید که به فراموشی سپرده شود. و صمیمانه امیدوارم که این طور نباشد. ■

پانویس‌ها

۱) انتشارات عکس، تهران، زمستان ۱۳۶۷، به زبان انگلیسی

۲ـ الف) مجموعهٔ کارت پستالی «بهار و تابستان»

ب) کتاب «از کودکی»، ۱۳۶۰ تهران

ج) کتاب L.IRAN RURAL (ایران دور از شهرها)، انتشارات DOUBLE AAGE ،۱۹۸۴، پاریس

د) کتاب ENDLESS JOURNEY (سفر بی پایان) انتشارات عکس. ۱۹۸۸ تهران، به زبان انگلیسی، همزمان با کتاب AN EXPERIENCE

هـ) تقویم‌های دیواری مختلف در طول چند سال اخیر

ی) نمایشگاههای متعددی نیز در این مدت در ایران وخارج از کشور برگزار کرده است

۳) نوشتهٔ آندریاس فاینینگر، انتشارات شباهنگ، چاپ اول دیماه ۱۳۵۸ تهران

۴) بدون ناشر، خرداد ۱۳۶۰ تهران

۵) STRAIGHT PHOTOGRAPHY

۶) مصاحبهٔ عکاس با مجلهٔ آدینه شماره ۴۲ اسفند ۱۳۶۸

۷) SUPER IMPOSE

۸) OSCAR GUSTAV REJLANDER (۱۸۱۳ ـ ۱۸۷۵) نقاش سوئدی که از سال ۱۸۵۷ به بعد در انگلستان در زمینهٔ عکاسی پرتره کار می کرد.

۹) TWO WAYS OF LIFE

۱۰) ROYAL PHOTOGRAPHIC SOCIETY (RPS.) قدیمی‌ترین انجمن عکاسی جهان که در سال ۱۸۵۳ توسط راجر فنتون ROGER FENTON (۱۸۱۹ ـ ۱۸۶۹) عکاس انگلیسی تأسیس شده و هنوز فعال است

۱۱) PICTORIALISM مبانی فکری این حرکت برپایه گرایش به زیبائی‌شناسی و تمایلات نمادگرایانه استوار بود و پیروان آن می کوشیدند که نتایجی شبیه به نقاشی و یا گرافیك در عکس به وجود آورند.

۱۲) LINKED RING BROTHERHOOD

۱۳) HENRY PEACH ROBINSON (۱۸۳۰ ـ ۱۹۰۱) بزرگترین عکاس تصویرگرای انگلیسی

۱۴) PHOTO SECESSION این نهضت مبدأ حرکت جدی تصویرگرائی در تاریخ عکاسی به شمار می‌رود

۱۵) ALFERED STIEGLITZ (۱۸۶۴ ـ ۱۹۴۶) عکاس برجستهٔ آمریکائی که بیش از پنجاه سال عکاسی کرد و تأثیر فراوانی بر زندگی فرهنگی مردم آمریکا قبل از جنگ جهانی دوم گذاشت.

۱۶) این گروه که مبانی فکری آن با مبانی فکری حرکت تصویرگرائی موافق نبود توسط عکاسان معروفی مانند انسن آدامزANSEN ADAMS (۱۹۰۲ ـ ۱۹۸۴)، ادوارد وستون EDWARD WESTON (۱۸۸۶ ـ ۱۹۵۸)، ...... در سال ۱۹۳۲ در آمریکا به وجود آمد و پیروان آن از بسته‌ترین دیافراگم دوربین‌های قطع بزرگ خود یعنی ۶۴ به منظور ایجاد حداکثر عمق وضوح استفاده می کردند و از روش چاپ مستقیم (CONTACT) سود می بردند

۱۷) ....This Time , have Tried To record on The Sensitive paper.
The impression absorbed by The mind,s eye during my journeys. This too is an experience by itsepf.....

توضیح ضروری

در صفحه‌بندی عکسهای مربوط به زلزله که در ادبستان ۷ به چاپ رسید حواشی سه عکس از آثار آقای افشین شاهرودی به دلیل کمبود جا حذف شده بود که این کار، مانع القای فضا و حسّ خاص آن سه عکس شده است. بدین‌وسیله از ایشان و نیز از خوانندگان عزیز پوزش می‌خواهیم.

«ادبستان فرهنگ و هنر»

چند توصیه به مترجمین جوان

● پیتر نیومارک
● ترجمه: هاشم حسینی

■ برگردان فشردهٔ زیر، گزینه ای شتاب آلود، از دو فصل نخست، «کتاب درسی ترجمه[1]» نوشتهٔ پیتر نیومارک است. این کتاب پربار، همانطور که نگارندهٔ آن در پیشگفتار تأکید ورزیده، به بحث دربارهٔ موضوعها و دشواریهای کار ترجمه می پردازد. و نوشتن دربارهٔ ترجمه را پیشه ای نو می داند.

چگونگی انتقال پیام نگارندهٔ زبان اصلی (زبان مبداء[2]) به زبان دوم (زبان مقصد[3]) زیربنای آموزش پیتر نیومارک را تشکیل می دهد. کتاب که به تازگی چاپ شده است، نگاه و اشاره ای هم به دیدگاههای «ی. نایدا[4]» دارد.

از آنجا که عمر ترجمهٔ جدی و پیوسته در کشور ما بسیار اندك و تجربه های بدست آمده پراکنده و دور از دسترس ما مترجمان خام اما علاقمند است، امید که این متن و نوشته هایی از این دست، به عنوان دعوت و فراخوانی باشد از مترجمان قدیمی، صاحبنظران و استادان محترم که تجربه ها، دیدگاهها، پیشنهادها و رهنمودهای خودرا در اختیار مترجمان جوان بگذارند تا زمینه های شکوفائی هرچه بیشتر استعدادهای ترجمه، در جهت پیشرفت و اعتلای فرهنگ کشور فراهم گردد.

□□□

۱) مترجم پیش از آنکه بعنوان یك رابط کار انتقال را انجام دهد، توانائی برگردانی از یك زبان به زبان دیگر را نشان داده است. این توانائی را عموم خبرگان ترجمه با دو محك می سنجند: تسلط بر زبان بیگانه و هنر بکارگیری زبان مادری، می گویند مترجم باید آنچنان متن زبان مقصد را بنویسد که انگار این نویسندهٔ متن زبان مبداء است که هنرنمائی می کند.

پس از احراز این امتیاز است که دلبستگی و جهت کارمترجم دریکی از سه زمینهٔ زیر پدیدار می گردد:

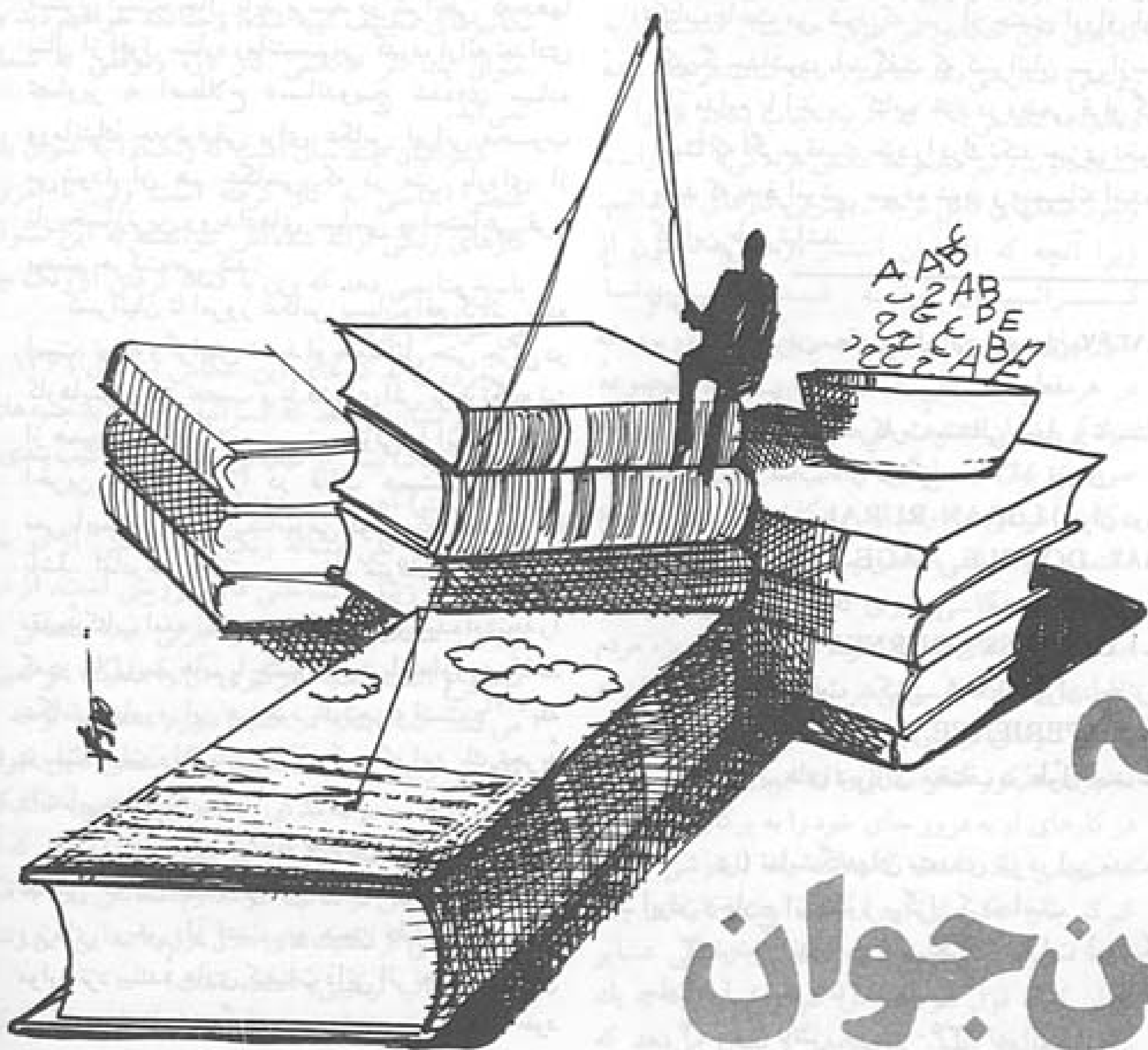
الف ـ دانش و فن آوری (تکنولوژی)
ب ـ موضوعها و نهادهای اجتماعی، اقتصادی و یا سیاسی
ج ـ ادبیات و فلسفه

امروزه در کشورهای صنعتی، دو زمینهٔ الف و ب از نظر درآمد مقبول تر و باصرفه هستند. اما زمینهٔ ج دربرگیرندهٔ کارهای ذوقی و تفننی است در اینجاست که مترجم باید تکلیفش را با متن مورد نظرش روشن کند. چرا می خواهد آنرا ترجمه کند؟ آیا برای پول ترجمه می کند یا اینکه او عاشق کار خود است؟

۲) مترجم باید نسبت به زبان مادری خود از فراست و نوعی «حس ششم» برخوردار باشد. منظور از «حس ششم»، هوشمندی، حساسیت و شهود همراه با شناخت مفید مترجم است. این حس ششم است که او را هدایت می کند که در بازبینی آخر ترجمه در چه جا، به لفظ و در چه هنگامه ای تمام قاعده های ترجمه را زیرپا بگذارد. در اینجا باید عرض کنم که برای مترجم شدن یا بقول بعضی از «ادبا» مترجم زبردست و توانا شدن فرمول بندی خاصی وجود ندارد.

هیچ کتاب راهنمای ترجمه نمی تواند به عنوان خم رنگرزی مترجم ساز به کار رود. اینجانب بعنوان معلّم ترجمه، نمی توانم به شما رهنمود از پیش تعیین شده ای را آموزش دهم چرا که نمی توانم شما را وادارم تا خوب بنویسید. بیان سلیس و روشن پیام نویسندهٔ زبان مبداء، گذرگاههای جانفرسائی را پیش رو دارد. بهترین کاری که در این کتاب می توان به آن دست یازید، ارائه رهنمودهائی بر مبنای حاصل تجربه های سالیان دراز خوشه چینی است. راههای رفتهٔ ناکامی را تکرار نکنید.

۳) تجزیه و تحلیل متن زبان مبداء اساس کار



است. بیائید تلاش کنیم دو شیوهٔ بنیادی ترجمه را مورد بحث قرار دهیم. از نظر نحوهٔ برخورد با متن (یعنی جمله و دیگر بخشهای تشکیل دهنده)، رهیابیهای[۶] متعدّدی وجود دارد. رابطه های بین پیام، زبان، فرهنگ و ترجمه را باید مورد دقّت قرار داد. در این رابطه است که ترجمه را چنین تعریف می کنیم: انتقال مفهوم یک متن به زبان دیگر به همان شیوه ای که نگارندهٔ اصلی قصد داشته است.

همیشه در بسیاری از متن های حقوقی، اداری، لهجه ای، بومی و فرهنگی این تمایل وجود دارد که تا حد امکان واژه‌های هرچه بیشتری برگردانده شده و چیزی از قلم نیفتد. اما همانطور که «مونین[۷]» نوشت همیشه این داغ به دل مترجم می ماند که کارش با اصل هم سنگ باشد. چیزی هست که در انتقال به زبان مقصد، جا می ماند. این کاستی را چگونه جبران کنیم؟ فقط یک راه وجود دارد: ترجمه را ادامه دهید، در بند پیام باشید. این پیام نهفته در جان واژه هاست که نباید فدا شود.

۴) هنگام ترجمه، درمی یابیم که متن فراروی ما در ده جهت، به بیرون کشیده می شود، باید با این نیروهای نهفته در متن که با روند معمول و مرسوم ترجمه همراهی ندارند برخوردی ابتکاری و سازنده داشت. این مشخصه های خود ویژه دهگانه کدامند؟

۱ـ سبک ویژه ی نگارندهٔ زبان مبداء. کجا آنرا در ترجمه حفظ کنیم و انتقال دهیم و چه هنگام آنرا تعدیل داده و با زبان خود هماهنگ سازیم؟

۲ـ هماهنگی کاربرد دستوری لغوی با موضوع و زمینهٔ متن.

۳ـ بستگی اجراء تشکیل دهندهٔ محتوا با ساختار زبان مقصد.

۴ـ قطع نمونه ای متن.

۵ـ انتظار گروه خوانندگان از کار مترجم که گاه از عهده خارج است و برآورده نمی شود. در این مورد باید افزود تا آنها از موضوع ترجمه شده دانش خاص خود را دارا بوده و سبک خود ویژه ای از زبان مادریشان را بکار می برند که زبان مترجم ناتوان از برآوردن خواست آنهاست.

۶ـ ۷ـ ۸ـ این جهت ها در مقایسه با جهت های ۱، ۲ و ۳ بترتیب مربوط به زبان مقصد هستند.

۹ـ ناهمخوانی توضیحات یا گزارشات افزون بر متن اصلی

۱۰ـ دیدگاهها و تعصّبهای مترجم که ممکنست شخصی، ذهنی و حتی ممکنست اجتماعی و فرهنگی بوده و بازتاب تصوّرات ملی، سیاسی، قومی، مذهبی، طبقهٔ اجتماعی، جنسیت و مانند آنها باشند. نمودار زیر را در این رابطه، مورد توجه قرار دهید:

۹) حقیقت (واقعیتهای موضوع)



۱۰) مترجم

نمودار شماره یک

البته ناگفته نماند که در امر ترجمه، تنشهای دیگری هم، آرامش مترجم را بهم می زنند: تلاطم بین ظاهر و باطن متن، شکاف بین لفظ و صنایع بدیعی، برخورد بین سلاست و رسائی مطلب و بین ایجاز و درستی تام و تمام پیام. با آنکه در نمودار شماره یک، نیروهای عمدهٔ رودررو نشان داده شده اند اما بازهم نیروهای جدیدی هستند که در جریان ترجمه مانع بوجود می آورند. تفاوت بین راز و رمز و آشکارگوئی، یا اگر بخواهیم ساده تر بگوئیم بین معنای نهائی و معنای کاربردی واژه ها نمونهٔ کوچکی از این دست است. مترجمی که از زبان فرانسه به زبان انگلیسی یا فارسی ترجمه می کند، در برخورد با این جمله: It fait froid اینگونه به برابر سازی دست می یازد:

هوا سرد است It's cold =
سردم است I'm cold =
دارم یخ می زنم I'm freezling =
چقدر سردمه I'm so cold =

آیا اینها همان مفهومی را می‌رسانند که نویسندهٔ متن اصلی در ذهن داشته است؟ ممکنست در چنین حالتی دچار سرخوردگی شویم و بگوئیم ترجمهٔ درست مفهوم اصلی به زبان دیگر غیر ممکنست.

اما اینجاست که باید بگویم شکیبائی را از دست ندهید. با اندکی کنکاش روش کار را خواهیم یافت.

دانیلا سلس کوبیج[۸] بعنوان یک مفسر و نویسندهٔ برجسته اظهار داشته است: «هر چیزی که دریک زبان بیان شده، قابل ترجمه به زبان دیگر است، مشروط به آنکه ایندو زبان به فرهنگهائی تعلق داشته باشند که به درجهٔ قابل مقایسه ای از پیشرفت رسیده باشند» این شرط «سلس کوبیج» گذشته از آنکه درست نیست، مترجم جوان را به بیراهه می کشاند. زیرا مترجم بعنوان یک واسطهٔ آموزشی و حقیقت گوئی، پل ارتباط را بین خوانندگانی می‌زند که سطح فرهنگی و آموزشی آنها تفاوتهای چشمگیری باهم دارند.

با این حال می گوئیم هیچ زبانی یا هیچ فرهنگی آنقدر پس افتاده نیست که نتواند اصطلاحات یا تصورات یک فرهنگ پیش افتادهٔ کامپیوتری را پذیرا باشد. هر فرهنگی می‌تواند با هر قدر واژگان موجود خود، بیانگر مفهومی از زبان بیگانه باشد. البته ناگفته نماند که ترجمه درچنین زبانی «بدوی»، روندی طولانی و پیچیده را از سر می گذراند. چرا که فرهنگ آن زمینه‌های فنی و کامپیوتری زبان مبداء را دارا نیست.

می خواهیم از جنبهٔ دیگری به ترجمه بنگریم. ترجمه هیجان و حظ خاص خود را داراست. همیشه یک برگردان رضایت بخش امکان پذیر است اما یک مترجم خوب، هیچگاه از ته دل از سرانجام کار راضی نیست. انگار چنین مقدر شده است که حک و اصلاح پایان ناپذیر بماند.

یک مترجم همیشه برآنست که دانش خود را گسترش دهد. رابطه‌ها و وسیله‌های بیانی را اصلاح کند و از واقعیتهای ملموس و واژگان فراروی خود پیروی نماید. در این راستا کار او بر چهار محور استوار است:

۱ـ شناخت از واقعیتهای موضوع زبان مبداء.

۲ـ فن مؤثر بکارگیری زبانی رسا و پذیرفتنی.

۳ـ هنر ترجمه یا ترجمهٔ خلاق برخوردار از نثری پالوده و روشن.

۴ـ ذوق مترجم در ارائه نظر صائب خود. تنوع ترجمه‌های شایسته و موفق، بیانگر تفاوتهای فردی مترجمان از یک موضوع واحد است.

مترجمان مانند هنرپیشگان هستند. تنها تعداد انگشت شماری هنرمند تمام عیار پدیدار می گردند. چون از یک مترجم خوب انتظار می‌رود که هر زمان کاری روبه کمال عرضه کنده گذراندن یک دورهٔ آموزشی بر مبنای دستاوردهای ترجمه، متنها و نمونه‌هائی از کارهای مترجمان برجسته ضروری است. کتاب اینجانب در این زمینه مفید است اما جوابگوی اساس و بنیاد کار نخواهد بود. هدف آن بوده که چهارچوب مناسبی را بعنوان راهنمای کار نشان دهم. ترجمه بعنوان یک شیوهٔ (تکنیک) یادگیری زبانهای بیگانه، بیانگر سطح شناخت زبان آموز از زبان غیرمادریش است و بعنوان ابزار مدرسان ارتقاء آگاهی او بکار می‌رود. این مشخصهٔ مهم ترجمه در یادگیری زبانهای خارجی را باید از کاربرد عادی آن در انتقال مفاهیم و ارتباط پیامها جدا کرد. ترجمه ای که در آموزشگاهها و دانشکده ها با کادری قدیمی و فسیل شده آموزش داده می‌شود، بیشتر به چگونگی نوشتن نامهای خاص در زبان مقصد، بکارگیری نثری سنتی (خشک و بیروح) و یک سری اصطلاحات کلیشه ای می پردازد. بدون استفاده از مترجمان صاحبنظر و دود چراغ خورده، ترجمهٔ یک ملت راه به جایی نمی برد و به دستاوردهائی نو و ارزشمند نمی‌رسد.

۶) مترجم بیش از هرکس دیگری درگیر گزینش مستمر است. بعنوان نمونه هرگاه بخواهد واژه‌های مشخص کنندهٔ کیفیت را ترجمه نماید، واژه های دنیای ذهنی (صفتها، قیدها، نام صفتها مانند خوب، خوبی، بخوبی) بیشتر از نام اشیاء یا پیشامدها ارائه می گردند. در این مسیر پر از تلاش و جستجو است که مترجم در گزینشی مستمر، آگاهانه از یک نظریهٔ ترجمه پیروی می نماید، او همچون یک آموزشگر دستور زبان که بطور اجتناب ناپذیری به زبان شناسی می‌رسد، نمی‌تواند جدا از نظریهٔ ترجمه عمل کند. ژان رنه لادمیرال می گوید:

La acté traduction appelle une theorie en

ترجمه نظریهٔ عملی خود را فرا می‌خواند. مترجم پیش از آنکه تصمیم آخر خود را در اتخاذ زبان رسا و روشن بگیرد، معیارهای متعددی را از نظر می گذراند. در این راه، نظریهٔ ترجمه راهنمای اوست. امروزه دیگر در بسیاری از کشورها، نظریهٔ ترجمه بخوبی جا افتاده و آموزش داده می‌شود، در کانادا Translatology در اسپانیا Traductologia در کشورهای آلمانی زبان Üdersetzungs Wissenschaff و در کشورهای اسکاندیناوی و بلژیک با نام پژوهشهای ترجمه شناخته شده است.

در یک مفهوم مختصر، نظریهٔ ترجمه را مرتبط با روش ترجمه می‌دانم که متناسب با نوع معینی از یک متن بکار می‌رود. البته وابستگی آنرا به نظریهٔ کاربردی زبان نادیده نگیریم. بطور کلی، نظریهٔ ترجمه در برگیرندهٔ دانشی است در بارهٔ ترجمه که از اصول عام شروع می شود تا به رهنمودها، پیشنهادها و اشارتهای مفید می‌رسد.

قاعده‌ای که در اینجا ذکر آن بی‌فایده نیست، ◀

قاعدهٔ تکرار برابر است یعنی گردهم آئی واژه‌های متناسب و منطبق برهم در یک متن. استعاره‌ها، تجنیس، بندها، جمله، ترتیب لغوی، ضرب‌المثلها و مانند آن باید تقریباً از بسامدی برابر برخوردار باشند. نظریهٔ ترجمه، چه در زبان مبداء و چه در زبان مقصد، با جزئیات و ظرافتهای نگارش هم سروکار دارد. نشانه گذاریها و نقطه گذاریها، حروف ایرانیک یا برجسته، کار چاپ و مانند آن و همینطور عام بودن یا کلیت موضوع هم قابل توجه هستند.

نظریهٔ ترجمه پیش از همه به تشخیص و تعریف دشواری مشخصی در ترجمه می‌پردازد پس از آن عواملی که در رابطه با حل این دشواری هستند، نشان می‌دهد. آخر سر، مناسب‌ترین رهیاب ترجمه‌ای را به اضافهٔ ترجمه‌ای درخور سفارش می‌کند. هرگاه نظریهٔ ترجمه از دل مسائل عملی ترجمه پدید نیاید یا بازتاب نیاز عینی ترجمه نباشد و همهٔ عوامل درونی یا بیرونی را نادیده بگیرد، بی‌فایده و بی‌نتیجه خواهد بود.

در اینجا لازم است سخن را با چند نتیجه گیری پایانی که در آغاز سدهٔ بیستم با مخالفت عامهٔ مترجمان روبرو شد متوقف سازیم:

۱ـ تأکید مترجم بر گروه خوانندگان و انتظاراتشان یا سهل و رسانویسی.

۲ـ گستردگی مطالب از مذهبی، ادبی، علمی گرفته تا فن آوری، تجارت

پیشامدهای جاری، اعلانهای عمومی، آوازه‌گری و تبلیغ و در واقع تا هر نوع موضوع نوشتنی.

۳ـ افزایش دادن نوع یا فرم نوشتن کتابها (شامل نمایشنامه‌ها و شعر) تا مقاله، پژوهش نامه، قراردادها، معاهدات، قوانین، اعلانها، دستورالعملها، آگهی‌ها، تبلیغ، دستورهای آشپزی، نامه‌ها، گزارشها، فرمهای تجاری، اسناد و مانند آن.

۴ـ تنظیم واژه شناسی زبان معیار ترجمه.

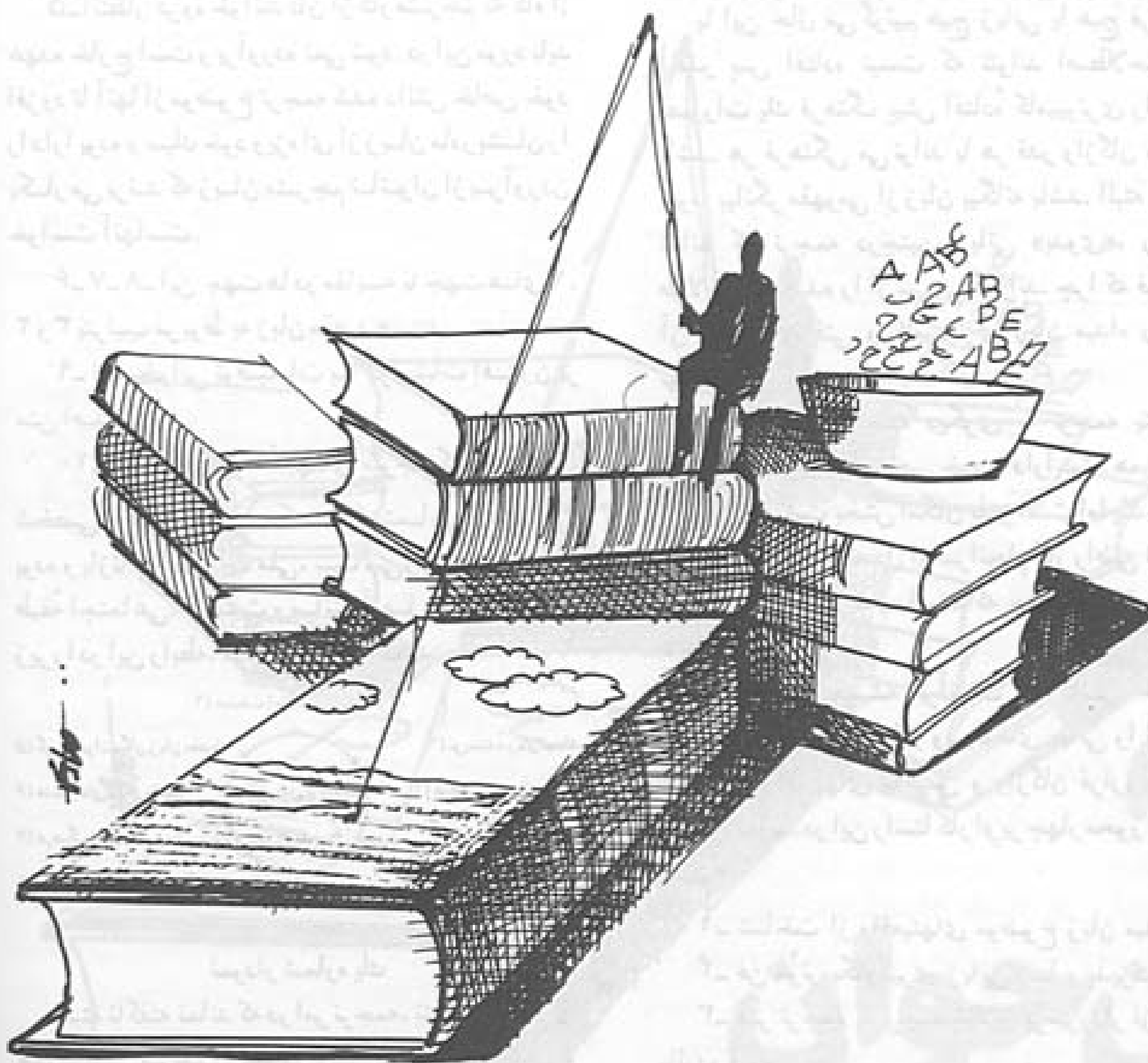
۷ـ چگونه متن در دست ترجمه را بخوانیم؟ چندبار آنرا بخوانیم؟ هربار با چه هدفی به مطالعهٔ آن بپردازیم؟

با خواندن متن اصلی دوهدف را دنبال می‌کنیم: نخست فهمیدن آن: یعنی اینکه متن در بارهٔ چه موضوعی نوشته شده است ودوم جداسازی اجزای آن از دید یک مترجم. البته این دیدگاه با نگرش یک زبانشناس یا منتقد ادبی فرق دارد. شما بعنوان مترجم، باید هدف و شیوهٔ نگارش متن اصلی را برای خود مشخص سازید تا بتوانید ترجمه‌ای مناسب و درخور را ارائه دهید. برای فهمیدن متن به خواندن کلی و دقیق نیاز دارید. منظور از خواندن کلی آنست که جان کلام را دریابید.

اما خواندن دقیق، وارسی دقیق تک‌تک اجزاء تشکیل دهندهٔ متن است. مراجعه به مآخذ و منابع برای شناسایی و کسب اطلاعات روشنگرانه در مورد واژه‌هایی که در متن مفهوم روشنی ندارند، جزیی از این کار است. باید گسترهٔ کاربرد واژه‌ها را مشخص کرد. آیا این واژه را باید در رابطه با موسیقی ترجمه کرد یا با در نظر گرفتن دستاوردهای تازهٔ فنی. با واژه‌های تازه‌ای که مؤلف آفریده است چه کنیم؟ کار یا فعالیت ترجمه همچون کوه یخ است. آنچه که از کوه یخ به چشم می‌خورد برداشت و انتظار معمول خوانندگان یا مترجمان تازه از کار ترجمه است. آری کار دشوار آنجا نهفته که بچشم نمی‌آید. تمام کاری که شما باید انجام دهید ده برابر آن برگردان ظاهری است.

۸ـ با خواندن متن، هدف یا قصد نگارنده را برای خود مشخص کنید. در دریافت هدف متن، گول عنوان یا نام موضوع را نخورید. هدف متن بیانگر نگرش نویسندهٔ زبان مبداء نسبت به موضوع است.

گاه مشاهده می‌شود که دو متن دارای نام مشابه و نوشته شده در بارهٔ موضوعی یکسان، از ساختارهای گرامری (مانند کاربرد فعلهای مجهول، فعلهای غیرشخصی برای بیان مسئولیت و وظیفه) متفاوت استفاده کرده‌اند. یک نویسنده با فرافکنی و پیشداوری نسبت به سوژه، داوری و قضاوت شخصی کرده و از آن دفاع می‌کند، اما نویسندهٔ دیگری سوژه را به محاکمه کشانده و حکم محکومیت آنرا صادر می‌کند. ممکنست در اینجا این پرسش برای شما مطرح شود که هدف مترجم در این میانه چیست؟ هدف مترجم با هدف نویسندهٔ زبان مقصد، هویّت می‌پذیرد. البته انتخاب متن از طرف مترجم یا قبول آن برای ترجمه دلالت بر جهت گیری فکری مترجم دارد. اما آنچه مهم است حفظ و ارائه هدف مؤلف زبان مبداء می‌باشد. اما ذکر یک نکته را نباید فراموش کنیم. ممکنست او یک آگهی، یک اعلان (هشدار) یا دسته‌ای از دستورالعملها را طوری ترجمه کند تا نشان دهد که چگونه چنین موضوعاتی در زبان مبدأ فرموله و نوشته شده‌اند. یا اینکه متن را برای گروهی خوانندهٔ کم‌سواد ترجمه کند که در اینجا زبان ترجمه پر از توضیح و شرح و بسط می‌گردد... ■



نگاه دیگری به تارکوفسکی و فیلم ایثار

● محمدرضا یکرنگ صفاکار

«سینمای امروز باید مقید به واقعیت باشد و نه به منطق». اولین نتیجه‌ای که از این گفتهٔ «آنتونیونی» می‌توان گرفت این است که به نظر می‌رسد در دنیای امروز واقعیت و منطق با یکدیگر بی‌ارتباط هستند. دنیایی که سرشار از تضادهای به نهایت رسیده است. انسان عصر ما به همان اندازه که قله‌های بلند تعقل و تفکر را فتح کرده، دچار جنون نیز شده است. دامنهٔ «اختیار»اتش به مراتب گسترش یافته اما «جبر» حاکم بر ارادهٔ او نیز به مراتب قدرتمندتر شده است. بیشتر از پیش به اطلاعات مربوط به جهان پیرامونش دسترسی دارد و بیشتر از پیش ذهنش زیربار فشار همین اطلاعات خرد و مغشوش می شود چرا که در ذهن وی واقعیت و غیر واقعیت به نحو گیج کننده‌ای درهم آمیخته‌اند. با علم در اوج توانایی خود قرار دارد و در همین حال در اوج ناتوانی قرار گرفته است. چرا که علم که اکنون به مراتب بیشتر از گذشته می‌تواند در خدمت انسان باشد به مراتب بیشتر از گذشته او را تحت انقیاد خود قرار داده است و بمب‌های اتمی را همچون شمشیر داموکلس برفراز نه تنها تمدن چندین هزار ساله بشریت بلکه زندگی و هستی ـ حتی در کوچکترین و ساده‌ترین شکلش ـ نگه داشته است. و چنین است که زمان آبستن دو حادثه مهم است: یا تغییری بزرگ و یا نابودی. یا همه و یا هیچ!

بر بستر چنین اوضاعی، «کودک» درون انسان [غربی] امروز بیشتر از پیش، احساس می کند که: «من توانا نیستم!»، «من نمی‌فهمم!» و این احساس را گاه به صورت فریادهای عصیان گرایانهٔ کوتاه و منقطع و هیستریك، و گاه به صورت زمزمه‌های فرورروندهٔ انزواطلبانهٔ مالیخولیایی (مثل موسیقی پینك فلوید) بروز می‌دهد. احساسات بیمارگونهٔ ناشی از سرخوردگی از واقعیت و ناتوانی در مواجهه و شناخت آن در قسمتی از ناخودآگاه ذهن او به سان فنری قوی به عقب رانده شده و سرانجام پتانسیل قوی خود را برخود آگاه وارد کرده و آن را تابع خود می‌سازد و بدینگونه توجیهاتی فلسفی و متفکرانه می‌یابد. توجیهاتی از این دست که اصلاً واقعیتی وجود ندارد تا بتوان شناختش، واقعیت چیزی جز وهم و خیال نیست و وهم و خیال نیز واقعیت است. و یا آن گونه که در کتابهای «کارلوس کاستاندا» می‌خوانیم سنگی که جلوی پایت قرار گرفته بدین دلیل سنگ است که تو، به خاطر آنچه از کودکی «دیگران» به تو آموخته‌اند، آن را سنگ می‌پنداری. کافی است سنگش ندانی، آنگاه سنگی در کار نخواهد بود. بدینگونه، انسانی که «بالغ در تنگنا قرار گرفته»اش نتوانسته سنگ را از سر راه خود بردارد، به «کودك» خویش پناه می برد و به محو شدن سنگ در رویاهایش دل خوش می‌دارد: یك آرزوی کودکانه با توجیهاتی فیلسوفانه، منطقی و قابل قبول جلوه داده می شود.

ردپای این کودك سرخورده را در قلمروهای گوناگونی می توان یافت. در هیپیسم: نوستالوژی (غم غربت)زدگی بشر اولیه در دامان جنگل بکر و وحشی، و



بیزاری از تمدن و تکنولوژی، در پانکیسم: ذهن کجی به همه‌ی قراردادهای اجتماعی و عقلانی و گرایش به حماقت و جنون ساختگی [حالا که واقعیت این قدر فریبمان می‌دهد ما هم برایش شکلك در می‌آوریم!] در نئوبودائیسم، نئوذنیسم و در یك نمونه قابل دسترسی: «دون خوانیسم کاستاندا»: گرایش نوستالوژیك به مکاتب عهدکهن که اشراق و مکاشفهٔ ذهنی و قطع ارتباط با واقعیات محسوس این جهان را تنها راه رسیدن به جوهر واقعیت و حقیقت می‌دانستند... و سرانجام در مکاتب هنری معاصر: اکسپرسیونیسم، دادائیسم، کوبیسم، سوررئالیسم و غیره که بر پایهٔ فلسفه اکنوستیسم ـ لاادری گری ـ درون را مبنای تفسیر جهان پیرامون قرار دادن؛ باشکلکهای بی‌معنا درآوردن قرار دادها را به گونه‌ای احساسی در هم شکستن و واقعیت و خیال را هم تراز، و برخاسته از سفیر ناهشیار درون پنداشتن شکل گرفته‌اند

بنابراین، هنر نوین، هنر نمایش تباهی هاست از طریق نمایش انعکاس تاثیر آن در درونی‌ترین و نهفته ترین احساسات رویاها و کابوسهای ذهن حساس هنرمند، و خلق هر اثر هنری مانند مکاشفه‌ای ذهنی است که طی آن پنهان مانده‌ترین احساسات «متجلی» می‌شوند، چرا که هنرمند امروز برای آفرینش یك اثر بیشتر از ناخودآگاه مهار نشدهٔ خود کمك می‌گیرد و او در این راه بیش از ارتباطی که اثرش با مردم جهان آشفته پیرامونش برقرار خواهد کرد، خلاصی خود را از فشار احساسات درونی مد نظر دارد. و از اینجاست که آفریدهٔ هنری به اثری آنچنان شخصی تبدیل می‌شود که به طور مثال برای درك کامل فیلم آینه اثر تارکوفسکی بیننده باید به تمام خاطرات شخصی او (حتی اگر این خاطره خواندن یك کتاب یا یك شعر و یا شنیدن یك قطعه موسیقی باشد) و به تمام احساساتی که آن خاطرات در ذهن او به وجود آورده، واقف باشد. و نیز از اینجاست که فیلم‌های تارکوفسکی را سرشار از مفاهیم، تصاویر، صداها و تغییر رنگهایی می‌یابیم که با تعابیر نمادگرایانه (سمبلیك) قابل تفسیر نیستند (مگر آنکه نماد به مفهوم روانکاوانه‌اش مورد نظر باشد).

البته همانگونه که آثار رئالیستی را نمی‌توان از تأثیر هرگونه الهام ناخودآگاهانهٔ هنرمند خالی دانست، آثار «تارکوفسکی» را نیز نمی‌توان فاقد هر گونه اشاره به واقعیت (به معنای مورد نظر در آثار رئالیستی) پنداشت. مثلاً در فیلم ایثار آخرین اثر «تارکوفسکی» دسته‌ای از آدمهای پیرامون «آلکساندر»، همسرش «آده‌لاید» دوستش «ویکتور»، دخترش «مارتا» و خدمتکار خانه «یولیا» نمونه‌های تیپیك آدمهای به بن‌بست رسیده این جهانند که به شخصیت آنها به گونه‌ای واقع گرایانه و همراه با ایجاز (یعنی با کمترین و در عین حال پربارترین اشارات) بسیار استادانه پرداخته شده است. چهرهٔ مارتای جوان حالتی سرکش، مغرور، پوزخند آمیز و بیخیال و علیرغم این، در لایه‌های زیرین خود سرشار از اغتشاش عصبی و سردرگمی را می‌رساند. این حالت با رفتار و گفتار و حالت و محدوده حرکت یا استقرار او در کادر تصویر و نگاه دوربین به او تقویت می‌شود. فیزیك چهرهٔ عصبی و آشفته و بدبین و ناپایدار «آده لاید» نیز با این اعتراف او که سعی کرده‌ام به هیچ چیز دلبسته نباشم و همواره بر خلاف آنچه دوست داشته‌ام عمل کنم، انطباق دارد. هم دکتر (ویکتور) با آن حالت خونسردی بعضاً سادیستیك و چهره کسالت‌بار و مرددش و هم «آده‌لاید» می‌دانند که خوشبخت نیستند اما به درستی نمی‌دانند چرا! ناخودآگاه و همراه با تردید، خوشبختی را در جای مبهمی می‌جویند. «آده لاید»، در وجود «ویکتور» (و شاید بر اثر فشار ناشی از تردیدهایش باعث می‌شود که در این مورد بی پروا باشد) و «ویکتور» در جایی دور از این آدمها، در استرالیا! تضادهای روحی این آدمها از آنجاست که اینها در جهت انطباق خود با واقعیتهای جامعه «بالاجبار» سعی کرده‌اند تا هر گونه احساسی را که مانع این انطباق محسوب می شود در وجود خود با فشار به عقب برانند. بدین خاطر است که «کریس» در فیلم سولاریس می‌پرسد چرا ما فکر می کنیم به آنچه که برای وجودمان لازم و ضروری است (به عشق) احتیاجی نداریم؟!

اما الکساندر نیز مانند اطرافیانش با تضادهای روحی کلنجار می‌رود. این استاد دانشمند تاریخ هنر و هنرپیشه سابق نقش «پرنس میشکین» که انسانی است درونگرا و افسرده، در مورد تمدن و بشر امروز چنین نظر می‌دهد: «ما وحشی‌هایی هستیم که به جای چماق، «میکروسکوپ» به دست گرفته‌ایم و تمدن ما از آنجا که در آن انجام هر عمل غیر ضروری گناه محسوب می‌شود، از ابتدا تاکنون بر اساس گناه است. از پر حرفی خود و از اینکه به جای این همه حرف هیچکس (و خودش) عملی واقعی انجام نمی‌دهد، می‌نالد و خود را موجودی به زنجیر کشیده شده احساس می کند. تنها امید او در این جهان چیز مبهمی است که با تردید انتظارش را می کشد. و نیز «کوچك مرد»ی است که علیرغم آنکه او را تقریباً فقط در نماهای اولیه و سکانس نمای آخر می‌بینیم، حضورش در سرتاسر فیلم احساس می‌شود و ایثار «الکساندر» گویا فقط به خاطر اوست.

چه ویژگیهایی در «آلکساندر» هست که «تارکوفسکی» راه نجات را بر او بسته نمی‌بیند؟ «آلکساندر» از تمدن فاقد معنویت کنونی بیزار است و به علم و دستاوردهای آن به دیدهٔ شك می‌نگرد و بسیاری از این دستاوردها را تا حد انفجار وحشتناك بمب اتمی در هیروشیما فاجعه می داند. او در مقابل نقشهٔ جغرافیایی قرن هفدهمی با شیفتگی و شور خاصی می نشیند و با انگشتانش آن را لمس می کند و می گوید: «شك دارم نقشه‌های کنونی هم حقیقی باشند!» این شیفتگی نوستالوژیك هنگامی که به شمایل‌های روسی نگاه می‌کند و افسوس از دست رفتن همه‌ی این چیزهای رویایی را می‌خورد نیز احساس می‌شود. به دلیل همین گرایش نوستالوژیك به قرون وسطی در همهٔ فیلمهای تارکوفسکی ما با تصاویر، نقاشی‌ها و شمایل آن زمان روبرو می‌شویم. (به استفادهٔ مکرر از موسیقی باخ نیز می‌توان اشاره کرد). پس آلکساندر زمینه‌های لازم را دارد که به جهانی فراتر از جهان مادی فکر کند و با ایثار و قربانی کردن همهٔ تعلقات مادی در راه نجات بشریت به پسر کوچکش که این سعادت را دارد که تا مدتی نتواند سخنی بگوید، عمل کردن را بیاموزد. اما در این راه او باید با رموزی که از قرون گذشته بر جای مانده‌اند ارتباطی اشراق گونه برقرار کند. رموزی که با زیباییها و ناآرامیهای نهفته در سکون محیط سرد و غم انگیز و دورافتاده و در عین حال سرشار از زیباییهای بکر و رمزآلود این سوی دریاچه، که خانهٔ تك و تنهای «آلکساندر» در آن قرار دارد. گاه لحظه‌ای گذرا شمایل وار خود را می نمایانند. (مثلاً هنگام صحبت «آلکساندر» با پسری درجنگل) و گویا به این رموز تنها بامکاشفه‌ای عمیقاً ذهنی می‌توان دست یافت. از اینجاست که به جنبهٔ سوررئال فیلم می‌رسیم و به دو شخصیت غیرواقعی و اسرارآمیز که گویا پلی هستند بین «آلکساندر» و اسرار اعصارکهن. «اتوی پستچی» مرد مرموز و اسرارآمیزی است که برای الکساندر نقشهٔ جغرافیایی قدیمی را هدیه می‌آورد و با هراس آور خواندن پردهٔ ستایش شاهان مجوس با حالت خاصی توجه او را به رازی نهفته در آن جلب می کند. رفتار او چنان است که گویا از رموزی فراتر از این جهان و حتی از سرنوشت «آلکساندر» و هرآنچه درون او می گذرد، آگاهی دارد. به یاد بیاوریم تاکید او را بر ایثار بودن هر هدیه و نیز غش کردن ناگهانی‌اش راگویا به علت تماس شیطان با او که این شك را در ما بر می‌انگیزد که شاید از قریب الوقوع بودن جنگ هسته‌ای اطلاع داشته باشد. ونیز اوست که «آلکساندر» را به عشقبازی با «ماریا» به عنوان تنها راه نجات جهان ترغیب می کند. تارکوفسکی به شخصیت او چنان پرداخته که گویا تجسم درهم آمیختگی واقعیت و رویا، تعقل و جنون می‌باشد. علاوه بر این جالب است که به شباهت زیادی که بین «اتو» و «دون خوان» کاستاندا وجود دارد اشاره کنیم. او نیز مانند «دون خوان» از حماقت ساختگی (که از اساس با همان شکلك درآوردن پانکها یکی است) برای ارتباط با دیگران استفاده می کند (به یاد بیاوریم صحبت‌های او را با «ویکتور») و با «آلکساندر» نیز درست مانند یك «ناوال» با شاگردش رفتار می کند.

و اما «ماریا» که شخصیتش از ابهام خاصی برخوردار است: «اتو» او را جادوگر می‌داند. لباس چوپانی‌اش، چهرهٔ روستایی قرون وسطایی‌اش واشیای مربوط به جادوگردان که در خانه‌اش به چشم می‌خورد در ایجاد این احساس که سادگی‌اش را اسرارآمیز ببینیم موثر است. روی نماهای مربوط به داخل خانه‌اش بعضی وقتها صدای گوسفندان شنیده می‌شود و هنگامی که سرانجام پس از آن که «آلکساندر» قصد خودکشی می‌کند عشقش را می‌پذیرد، حالتی مادرانه دارد: «آه مردك بیچاره! دوستت خواهم داشت!» و قبل از آن «الکساندر» برای او از مادرش سخن می گوید و در ابتدای سکانس بعد نیز وقتی از خواب بلند می شود کلمهٔ مادر را بر زبان می‌راند. در ضمن در چهره و حالت «ماریا» معصومیت خاصی متعلق به انسانی بدوی احساس می‌شود. معصومیتی کودکانه که تارکوفسکی همواره دلتنگ از دست رفتن آن است. دعای «آلکساندر» به درگاه خداوند وقتی مستجاب می شود که او شبی را با «ماریا» بگذراند و متقاعدش کند که عشقش را بپذیرد! این نه تنها تأکید تارکوفسکی برضرورت وجود دوست داشتن (که «آلکساندر» در زندگی خانوادگی‌اش از آن

بی‌بهره است) رانشان می‌دهد، بلکه بار دیگر احساسات نوستالوژیك او را نسبت به قرون پیشین و نیز نسبت به دوران کودکی انسان (به معنای خاص و عامش) به ما می نمایاند. بخصوص اگر درنظر داشته باشیم که در دوران کهن راهبه های معابد جسم خود را برای رستگاری در اختیار معبود خود قرار می‌دادند.

هنگامی که «آلکساندر» به خانهٔ «ماریا» می‌رود، فیلم سیاه و سفید با زمینهٔ آبی خاکستری می شود و پس از آن در نمایی تمام رنگی وروشن که می تواند دهندهٔ بازگشت آرامش باشد، آلکساندر را می بینیم که گویی از خواب بیدار شده است. فکر می کنیم هر آنچه در خانهٔ «ماریا» دیده ایم خوابی و رؤیایی بیش نبوده است اما آنچه بعد شاهدش هستیم، خلاف این را نشان می‌دهد بدون آن که مانع از این شود که از این تردید بیرون بیاییم که شاید کل فیلم رویا و کابوسی بیش نباشد. موسیقی عجیب نماهایی از فیلم که ترکیبی است از آواهای شبانی، نغمه‌های ژاپنی و قهقهه‌های اهریمنی نیز بر این تردیدمان (و بر رمزآلود بودن طبیعت جزیره) صحه می گذارد. علاوه بر این، رؤیاها و کابوسهای فیلم مانند دیگر آثار تارکوفسکی چنان با تمام جزئیات پرداخته شده اند که واقعی به نظر می‌رسند. و بدینگونه است که فیلم های او حالتی درهم آمیخته و نامعین و ناپایدار ازواقعیت و رؤیا دارند. وقتی که به رؤیاهای «ایوان» در اولین فیلم او و کابوسهای «آلکساندر» در آخرین فیلمش که در آن تصور پایان جهان با احساس قوی به ما منتقل می شود نظری می افکنیم، در می یابیم که تارکوفسکی در به تصویر درآوردن رؤیاها و کابوسهای انسان، استادی بی‌نظیر است. این تصاویر به دلیل آنکه بیشتر ازضمیر ناهشیار آفریننده اش بهره می گیرند به لحاظ روانکاوی نمادها بسیار پربار هستند. به طورمثال در نمایی از ایثار، صدای غرش فانتوم‌ها، برروی تصویر افتادن ظرف شیر و پخش شدن آن روی زمین شنیده می شود و بدینگونه باتاکید ناخودآگاه بر دوران کودکی به عنوان زیباترین وپاکترین پدیدهٔ زندگی بار دیگر احساس غم غربت نسبت به این دوران خود را آشکار می کند.

درهم آمیختگی جنون و تعقل بجزدر پرداخت شخصیت «اتو» در چگونگی به تصویر درآوردن عمل ایثارگونه، «آلکساندر» درنماهای پایانی فیلم نیز احساس می‌شود. چرا که در دنیایی که بشریت آن چنان دچار جنون شده که بعید نیست خودرا در معرض تجربه‌ای بس وحشتناکتر از انفجار هیروشیما قرار دهد، به نظر می‌رسد که جنون و تعقل دیگر مفاهیمی قابل تفکیك و تعریف پذیر و دور از ابهام نباشند. وارد آمدن ضربه‌ای به پای «آلکساندر» و سپس لنگان لنگان راه رفتن او تا پایان این سکانس، وجود احساسی دوگانه در او که ناشی از دلبستگی‌های مادی اش (به خصوص علاقه اش به پسرك) و در عین حال تعهدش نسبت به انجام عمل می باشد و با بازی زیبای «ارلاندیوز» فسون به نمایش گذارده می شود: خوشحالی توأم باناراحتی و دلشوره و سپس گریستن او هنگام شنیدن خبرنجات جهان از جنگ هسته‌ای و سراسیمگی و دستپاچگی جنون آمیز و ناشی از تردیدش که با برداشتن گلدان از روی میز و دور کردن ماشین «ویکتور» و یکبار خاموش شدن کبریت در لحظهٔ



همان طور که آثار رئالیستی را نمی‌توان از تأثیر هرگونه الهام ناخودآگاهانه‌ی هنرمند خالی دانست، آثار تارکوفسکی را نیز نمی‌توان فاقد هرگونه اشاره به واقعیت (به معنای مورد نظر در آثار رئالیستی) پنداشت

تارکوفسکی در به تصویر کشیدن رویاها و کابوسهای انسان، استادی بی‌نظیر است

■

آغاز اقدام او برای به آتش کشیدن همه چیزش به خوبی به ما انتقال می‌یابد و سرانجام رفتار مجنون وارش درنما ـ سکانس درخشان سوختن خانه ـ سبب می شود که زیاد هم به معقولانه بودن اقدام آلکساندر مطمئن نباشیم. وباز هم همان احساس عدم اطمینان یکی از واقعیتهای عصر ما که گویا سینمای امروز باید بدان مقید باشد.

پس تارکوفسکی نیز از همان باورهای فلسفی تأثیر می پذیرد که اکثر هنرمندان پیشرو (آوانگارد) قرن بیستم بدان گرایش دارند. گرایشی که واقعیت را ابتدا معادل تباهی دریافتن سرچشمه می گیرد و به نفی واقعی بودن هرگونه واقعیتی می انجامد. واقعیت مقوله‌ای ناپایدار و هم گونه و غیر قابل شناخت دانسته می شود و سرخوردگی از علم چنان فضای ذهن را اشباع می کند که حقانیت علم، این سرچشمهٔ تباهی ها، به عنوان یکی از ابزارهای شناخت مورد شك قرار می گیرد. چنانکه «اتو» می گوید: «کدام حقیقت؟! مثل این می ماند که سوسکی دور بشقابی بگردد و فکر کند به حقیقت دست یافته است». (آیا نمی توان دستاوردهای علم را علیرغم سوء استفاده های جنایت آمیز بشر غربی از آن حرکتی از نسبی به مطلق ـ و البته مطلق هیچگاه دست نیافتنی ـ به حساب آورد؟) این گرایشهای فلسفی «تارکوفسکی» با احساسات نوستالوژیك او نسبت به قرون وسطی، دوران کودکی و حتی «فیتیشیسم» (شئی پرستی) [به یاد بیاوریم حرکت بسیار آرام و گویا مکتشف دوربین به سمت طبیعت بیجان را در فیلم‌های او که این طبیعت بیجان گاهی ترکیب عجیبی از اشیائی است همچون قوطی های خالی کنسرو، سرنگ، تکه های چوب و فلز و ظروف مستعمل انداخته شده در یك مانداب] درهم می آمیزد و سبب می شود که آثار اورا به عنوان اعترافات صمیمانهٔ یك روح شریف و حساس نسبت به تباهی های جهان، و به عنوان بازتاب هنرمندانه و صادقانه زمانهٔ خود، ارزشمند بدانیم و نه، آنطور که گفته می شود، به عنوان آثاری پیام آور، امیدوارانه و سرشار از عرفان، چرا که به دلایل ذکر شده، امید و عرفان مطرح شده در آثار تارکوفسکی را نباید چندان جدّی گرفت.

ارزش آرمان طلبی هنر و اندیشهٔ تارکوفسکی از آنجا محدود می شود که راه حلهای او برای بازگشت به معنویت و نجات بشریت قابلیت تعمیم خود را از دست می دهند و به راه حلهایی خیالی و حتی ویرانگر (به لحاظ شدیداً انفرادی و بی معنا بودن) مانند می شوند. مثلا در «نوستالگیا» دومینکو راه نجات جهان را روشن کردن شمعی کنار مجسمهٔ «سی نیای» قدیسه پس از گذراندن آن از استخر خالی آب گرم می‌داند. ودر ایثار، آلکساندر به پسرش می گوید: «اگر همه هر روز کاری را سر ساعت معین انجام دهند حتی اگر اینکار پر کردن یك لیوان آب و ریختن آن در توالت، هر روز صبح سر ساعت هفت باشد، جهان نجات می یابد» و یا «اتو» راه نجات جهان را عشقبازی آلکساندر با یك ساحره می‌داند. وقتی که به این راه حلها می اندیشیم آنگاه درمی یابیم که این بیشتر به یك خواب و یا آرزو از سر نومیدی می ماند: «ای کاش جهان اینگونه نجات می یافت». (و ای کاش سنگ آنگونه از سر راهم برداشته می شد. البته اگر منظور از ارائه‌ی این راه حلها اشاره به مفاهیمی زیبا و ضروری همچون عشق و ایمان باشد در سولاریس و استاکر در قالبی مناسبتر بدان اشاره شده است.) در ضمن عمل آلکساندر نه تنها شرایطی را که قریب الوقوع بودن جنگ هسته ای را تضمین می کنند، تغییر نمی دهد بلکه تاثیر مناسبی بر دیگران ـ بجز پسرك آنهم به گونه‌ای خیالی و نمادین ـ نمی گذارد.

آخر سخن اینکه هرچند نما ـ سکانس پایانی فیلم و بخصوص تصویر پس از کرین دوربین به سمت شاخه های خشك انتهای درخت چنان است که انتظار سبز شدن درخت را در ما برمی انگیزاند و همراه با موسیقی باخ که نوید بخشش می دهد و نوشتهٔ پایان فیلم «تقدیم به پسرم آندریوشا با امید و اعتماد»، در مجموع روی احساس ما تاثیری قوی می گذارد، اما با توجه به آنچه ذکر شد و نیز با توجه به اینکه احساسات نوستالوژیك در اعماق از نومیدی نسبت به آینده سرچشمه می گیرند، می توان گفت که تارکوفسکی بدون شك افقهای جدیدی را مقابل هنر سینما گشوده است و اما نه مقابل احساس و اندیشهٔ مورد نیاز انسان برای تغییر جهان، و نه حتی برای امید و اعتقاد واقعی داشتن.

پریشانی اوّل

● علی خورشیددوست

■ از همان روز اول از تو بدم آمد: از همان نگاه اوّل، چشم غرهٔ اول و ترکیب ناهمگون قامتهامان. از شیشکی اولی که به ضخامت دستهٔ عینکم بستی. جز قدم نخست را نمی شد دید. قدم از قدم که برداشتم، سه موزائیك از زیر پاهام رد می شدند و پا می افتاد درست وسط خط آخرین کاشی. کاشی‌ها مربعی بودند با نقطه‌های سیاه و سفید درشتی بر رویشان. بار اول در اتاق دیده بودم و یاد کنجدهای نان بربری صبح‌هایی افتاده بودم که پدر این دست و آن دست کنان می آورد.

بدون حساب و کتاب می‌پاشیدند. نانها با هم نمی خواندند. بعد نیمکت‌های چوبی پدیدار می شد که در فضای خالی زیرشان، پاهای کوچکی در شلوارهای رنگ به رنگ تاب می‌خوردند.

گفت: آن طرف، ردیف آخر.

سه تا یکی رد کردم و رسیدم. تو آنجا نشسته بودی، در مرز بلافصل نیمکت و هوا. گفتم، من می خواهم بنشینم. بزرگ بودی، حتی بزرگتر از خانم، امّا نه به بزرگی بابا. و من خیلی کوچك بودم که به ضخامت دستهٔ کائوچویی عینکم شیشکی بستی. گفتم: اینجا جای من هم هست.

سبیلهایت دانه دانه بر پشت لبت ایستاده بودند که بعدها پدر گفت: سبز شده‌اند. و همین ترساندم.

نگفتی: بیا بنشین.

و من به میز خیره شده بودم که سوراخ فراوان بر سطحش کنده داشت و نقاشی کشیده بودند روی آن پسری بود به رنگ آبی که تعداد انگشتان دست چپش چهار تا بود و بابا همیشه می گفت: باید پنج تا باشد. آنوقت خندید و دندانهاش پیدا شد. سبیلش کشیده شد و از آنسوی لبهاش آویزان.

گفت: شمردی؟

گفتم: بله بابا.

گفت: هر موقع تا پنج خواندی، برات می گیرم. اشك از چشمانم سرازیر شده بود و مادر جارو می کرد.

گفتم: یا باید بخری، یا اینکه نمی‌روم.

سپس ذرات معلقی که در کنارم پیچ و تاب می‌خوردند، به سوی سقف رفتند. سیلی را بد جوری زده بود. کتاب را یك بار بیشتر ندیده بودم؛ بزرگ بود، آبی رنگ بود. نقشه داشت. بابا گفت، اگر تا پنج نخوانی نمی‌شود.

تا آن موقع نمی‌دانستم مالیات یعنی چه. وقتی گفتی: نشستن مالیات دارد؛ سرم را برگرداندم و به خانم معلم نگاه کردم. چاقی‌اش هنوز هم باقی مانده،وقد کوتاهش. خط کش چوبی را در دستش تکان تکان می‌داد.

گفت: الاغ چرا نمی‌نشینی؟

به چشمان ریز تو نگاه کردم و صورت كك‌مکی ات. فهمیده بودی که در نگاهم ذرّه‌های التماس جمع شده اند. پاهای بزرگت را کمی جمع کردی تا بتوانم رد شوم و آن گوشه بنشینم. تا نشستم، شیشکی را بستی. و دوروبریها خندیدند. اگر می‌دانستم، همان روز می گفتم. ندانستم و نگفتم. بابا گفت، بیخ ریش باباش. گفتم، چشم دفعهٔ بعد می گویمش. دفعهٔ بعد نیز نگفتم و تو سرتق شدی. از سبزی سبیلت می‌ترسیدم و یك دندان نیش، کمترت.

گفتی: یك تومان می شود.

پدر روزی یك تومان پول تو جیبی می‌داد. دادم تا پاها را جمع کنی و راه باز شود. هر روز یك تومان مالیات داشت. تا خانم نفهمد، می‌دادم و می نشستم. پدر نمی‌دانست. مادر گفت، چرا اشتها نداری،چیزی خورده‌ای؟ نخورده بودم. دو پله یکی می‌رفتم و تو چهار پله را یکی می کردی.

همیشه همینطور بود. بعد زنگ آهنی بود و بابا حسن. خواستی پنج تا را یکی کنی تا من بیشتر حساب ببرم که خشتك شلوارت جر رفت. خندیدم و بعدها فهمیدم که خنده‌ام چه طنین کودکانه‌ای داشته. گفتی، کسی بو نبرد. از پارگی شلوارت گرفتی و پشتت را به دیوار چسباندی. بعدها فهمیدم مثل چارلی راه می‌رفتی. گشاد گشاد و با آن دستی که در آنجا بود. جا خوردم وقتی بچه‌ها سربه‌سرت گذاشتند. فکر



نمی‌کردم کسی بتواند به تو بگوید: اوهوی خودت را خراب کرده‌ای؟ من نگفتم. و دلم می‌خواست ببینی که من چیزی نمی‌گویم تا بلکه دیگر از من مالیات نگیری.

مادر گفت: بچه چرا روز به روز لاغرتر می‌شوی. پدر مشغول تنظیم نوك سبیلش بود و در آیینه بود.

صدای زنگ آهنی که برمی‌خاست، بابا حسن قیافهٔ تازه‌ای پیدا می‌کرد. انگار می‌خواست بچه‌ها را حالی کند که می‌تواند زنگ را به صدا درآورد و نیاورد. دورتر را نمی‌دیدم. سنگفرش حیاط بود تا لب حوض و شیر آب که چکه چکه می‌کرد و زمستان یخ می‌بست و پارچه دورش می‌پیچیدند. آنطرف باشویه هم بود. باباحسن طوری فین می‌کرد که پره‌های دماغش صدای شیپور می‌داد. آنوقت بچه‌ها پشت هم قایم می‌شدند و کرکر می‌خندیدند. باباحسن می‌توانست زنگ بزند و نزند.

مالیات را بیشتر کرده بودی، پانزده ریال. گفتم، خانم اجازه. نگاهم به ابروهایت بود که فاصله‌شان کمتر می‌شد و در بالای بینی‌ات کاملا به هم می‌رسیدند و كك‌مك صورتت از یادم می‌رفت. از چشم غره‌ات لرزیدم. گفت: چه مرگته؟

گفتم: خانم من تخته را نمی‌بینم. نمی‌دیدم. می‌نوشت ۲. بزرگ. کلفت بود و غبار داشت. و چیزهای سیاه رنگ جلوی چشمم بودند که هر از چندی از ماست درمی‌آمد. واضافی نوك سبیل بابا بود که می‌ریخت روی کتاب.

خانم پنجهٔ دستش را باز کرد و جلوی صورت گرفت و دو تا از انگشتهایش را جمع کرد. پرسید: چندتاست؟

گفتم: سه تا.

گفت: پس خفه خون بگیر، بتمرگ. کلاس را بچه‌ها با خنده روی سر گذاشتند و نمی‌توانستم نقاشی بکشم. کاغذ تمام شده بود. با کف دست توی سرم زدی و صورتم به میز خورد. ترسم از این بود که عینك بشکند. نشکست.

مادر خیس عرق بود و دستش را روی خواب فرش می‌کشید. گفت: مریض هستی؟

پسری را که روی میز کشیده بودم، بزرگ بود و قوی، مثل رابین‌هود. نگاه کردی به میز و به من. گفتی: این منم؛ و انحنای لبت به طرف بالا بود. تو نبودی. رابین‌هود بود. خواستم بگویم، نه. نگفتم. ریزی مردمك چشمهات در گوشه‌ها می‌گفت که باید بگویم، بله. از نقاشی‌ام نیرو گرفته بودم. از مهتابی این خانه به مهتابی خانهٔ کناری می‌پرید. دُم قبایش چلچله‌ای بود و وقتی می‌پرید، در هوا مثل چتر باز می‌شد. سبیلش سبز نبود مثل تو، و سیاه و پرپشت مثل بابا. مانند دستهٔ شمشیر بود و نوکهایش از دو طرف به بالا برگشته بود. گفت: نشانم بده. تو را نشانش دادم.

خنده که روی لبهات بود نشان می‌داد که باکیت نیست. به روی هم پریدید. شمشیرش را درآورد و ضربه‌ای به سوی گردنت فرستاد که سرت را دزدیدی و شمشیر زوزه‌کشان به سر من اصابت کرد. از جا که پریدم، مادر گفت: خدای من، چه آبی از لب و لوچه‌ات راه افتاده، نکند انگل داری؟

در خم کوچهٔ باریك که پیچ می‌خورد و به حیاط بزرگش می‌رسید، منتظر بودی. گفتی: آمدی؟ پانزده ریال را کف دستت گذاشتم و این بار با اکراه از یقه‌ام چسبیدی و گفتی: پدر سگ قیافه برای چیه؟

گفتم: به خانم معلم خواهم گفت.

گفتی: اگر نگویی بی‌شرفی. و جای خالی دندان نیشت سیاهتر به نظر می‌رسید. مشتی را که در رفتن حواله کردی، نفس را در سینه‌ام برید. عینکم را بر جایش جابجا کردم و به بابا حسن نگاه کردم که پیر بود و بر صفحهٔ فلزی زنگ چکش می‌کوبید.

وسوسه شدم به خانم بگویم که چاق بود و کوتاه بودو موقع راه رفتن لنگر برمی‌داشت،اما بعدش چه؟ خوب، کیرم در کلاس تنبیهت می‌کرد، با آن خط کش در تکان تکان در دستهاش. بیرون حتماً حسابم را می‌رسیدی. مالیات را می‌کردی سه تومان و آنقدر کتکم می‌زدی تا دادم به هوا برسد.

نگفتم. ترسیدم خانم را هم بزنی که چاق بود و به زحمت قدم از قدم برمی‌داشت. گفتم به بابا بگویم. تازه اگر می‌گفتم، یك بار کتك می‌خوردی و عوضش را در می‌آوردی. آنوقت بار دوم هم می‌توانستم به بابا بگویم؟ بابا را که نمی‌توانستی بزنی. رابین هود را هم می‌توانست بزند.

بابا گفت: دیگر به عینکت شیشکی نمی‌بندند که؟ نمی‌بستی، چون مالیات را سر موعد بهت می‌دادم.

روی نیمکت نشسته بودم و پاهام در هوا تاب برداشته بودند، داشتم مردی آبی رنگ را نقاشی می‌کردم که سبیل چخماقی‌اش از کادر صورتش خارج شده بود، من نمی‌توانستم نقاشی بکشم چون او زشت بود. از مکان تنگ بین میز و نیمکت‌ها گذشته و رسیده بودی. گفتی: این هیکل منه؟ گفتم: نه، یك مرتبه با دو دستت از گلویم چسبیدی و با فشار عقبم راندی. روی نیمکت ولو شدم و تو همچنان فشار می‌دادی. سبیلهایت سبز بود و فشار دادی و خفه شدم، ناگهان دیدم مرده‌ام و توی قبر دراز کشیده‌ام. بابا حسن به زنگ آهنی می‌کوبید و فین می‌کرد. چشمها را که باز کردم، پدر می‌گفت: چه مرگته بچه؟

باید همان موقع می‌زدمت. با مشت، با خودکار، با آجرپاره. اما نمی‌شد. صد بدترش را به سرم می‌آوردی. می‌ترسیدم، همه ازت می‌ترسیدند. حتی پشت سر ناظم شکلك درمی‌آوردی و توی کیف خانم که چاق بود و نفس نفس می‌زد، پودر گچ می‌ریختی، مبصر را هم می‌زدی تا اسمت را ندهد.

بابا گفت: پسرم چرا کم غذا شده‌ای؟

گفتم: درسهام زیادند.

نبودند، بابا هم می‌دانست. درسم، درس دوستی فریدون و جمشید بود. آن نقاشی‌های رنگارنگ، با حیاط مدرسهٔ بزرگ و بچه‌های تمیز در لباسهای قرمز و سبز. پرسیدم: این مدرسه کجاست؟ بابا خندید و گفت: توی قصه‌ها. تو از پنجره نگاه می‌کردی. بابا گفت: پسرم مریضی؟ نبودم. فقط می‌ترسیدم، آن کاری را کردم که بعدها پدر گفت: دل به دریا زدی. گفتم پسر بزرگی است، همانکه سبیلش سبز است.

پدر عصبانی بود، از کلفتی رگهای گردن و شقیقه‌اش فهمیدم و لرزشی که به دستهاش افتاد. گفت: خانه‌شان کجاست؟

گفتم: نمی‌دانم، هر روز از همین طرف رد می‌شود. تو از پنجره نگاه می‌کردی. می‌ترسیدم. دلم غزغز می‌کرد و شاشم گرفته بود. بابا گفت: نشانم بده.

باید دوان دوان سر کوچه می‌آمدم و از دور که می‌آمدی، به بابا نشانت می‌دادم.

بابا حسن زنگ را زده بود و قیافه‌اش تازه شده بود و رفته و نشسته بودیم.مثل هر روز گفتی: ردکن بیاد. نیرو گرفته بودم. نه از نقاشی آبی رنگ روی میز. از بابا که بیرون ایستاده بود تا حسابت را برسد، گفتم: نه

گفتی: یعنی چه، نه؟

گفتم: نمی‌دهم.

شیشکی را بلافاصله بستی و خنده‌ات همه را به خنده انداخت. گفتم: به ریش بابات.

دست بردی و عینکم را از صورتم برداشتی. ناخنهات گونه‌ام را خراش داد. مشتی که به سرم زدی، چشمهام را به زمین دوخت. کاشی‌ها پر از نقطه‌های سیاه و سفید بودند. دیگر نمی‌توانستم یاد کنجد بربری‌هایی بیفتم که بابا هر روز صبح این دست و آن دست کنان می‌آورد. بی‌اختیار از پشت با دستهام بر موهات چنگ زدم. کشیدم. و تو می‌زدی، کشیدم و رنگت کبود شد، اما می‌زدی. عینکم افتاده بود. شیشه‌هاش ریزریز شده بود. فکر کردم عینك که شکست، دیگر نخواهی زد. می‌زدی چون خیلی عصبانی بودی. فقط دیدم دست خانم معلم از پشت تو را می‌کشد. خط‌کش تخته‌اش چون پروانه چرخ می‌خورد. خانم بد جوری چاق بود و در حال گریه خنده‌ام گرفت. دعوا یك دعوای معمولی بود. بچه‌ها معمولاً به سر و کلّهٔ هم می‌پرند. خانم درس را می‌گفت، از فریدون و جمشید. بعد از کلاس زیر دست و پای پدرم بودی. سبیلهایت سبز باشد، باشد بابا را هیچکس نمی‌تواند بزند. از بابا حسن خوشم آمده بود، حق داشت قیافهٔ تازه بگیرد. او اگر زنگ نمی‌زد، نمی‌رفتیم. نگاهت به من افتاد. چشمك زدی که یعنی بیرون به هم می‌رسیم؛ که گچ پرتاب شدهٔ خانم به صورتت خورد و بچه‌ها خندیدند و تاب پاها درزیر نیمکت‌ها سریعتر شد. ترس را در چشمهات دیدم. شاد شدم. دست به جیب شلوارم بردم و پانزده ریال را دست به دست کردم. خانم معلم نوشته بود، جمشید. که جمشید کلفت بود و غبار داشت. بیشتر از همیشه. تصمیم گرفتم آنروز یك بستنی قیفی بخورم.

بابا حسن زنگ را زده بود و من زودتر از همه به خم کوچه رسیده بودم و به سر خیابان که بابا آنجا بود. عینك نداشتم. قابش در جیبم بود. ده کاشی را می‌شد قشنگ دید. بابا گفت: آلان مالیاتش را تعیین می‌کنم. از دور می‌آمدی. با آن قد بلند و قامت پر. سبزی سبیلت را نمی‌شد دید. داد زدم: بابا خودشه!

و فقط خیز ناگهانی پدر را دیدم و رها شدنش را. از دور می‌دیدم که چگونه می‌زدندت. پوست بدنم مور مور شده بود. مگر می‌شد ترا زد؟ تا به نزدیکی‌تان برسم، پدر همچنان می‌زد. صدای فریاد و گریه‌ات در هوا عوض شده بود، امّا نه؛ باور نکردنی بود. با بغض فریاد زدم: بابا نزنش، اشتباه شده! این او نیست. واقعا هم تو نبودی، كك مك نداشت. چشمهاش ریز هم نبود. تو نبودی. پدر کسی دیگر را می‌زد که ناگهان به یاد فریدون افتادم و رنگ لباس‌ها و حیاط بزرگ مدرسه. راستی، تو را به جان مادرت کجا رفته بودی، مصطفی عسگرپور؟ ■

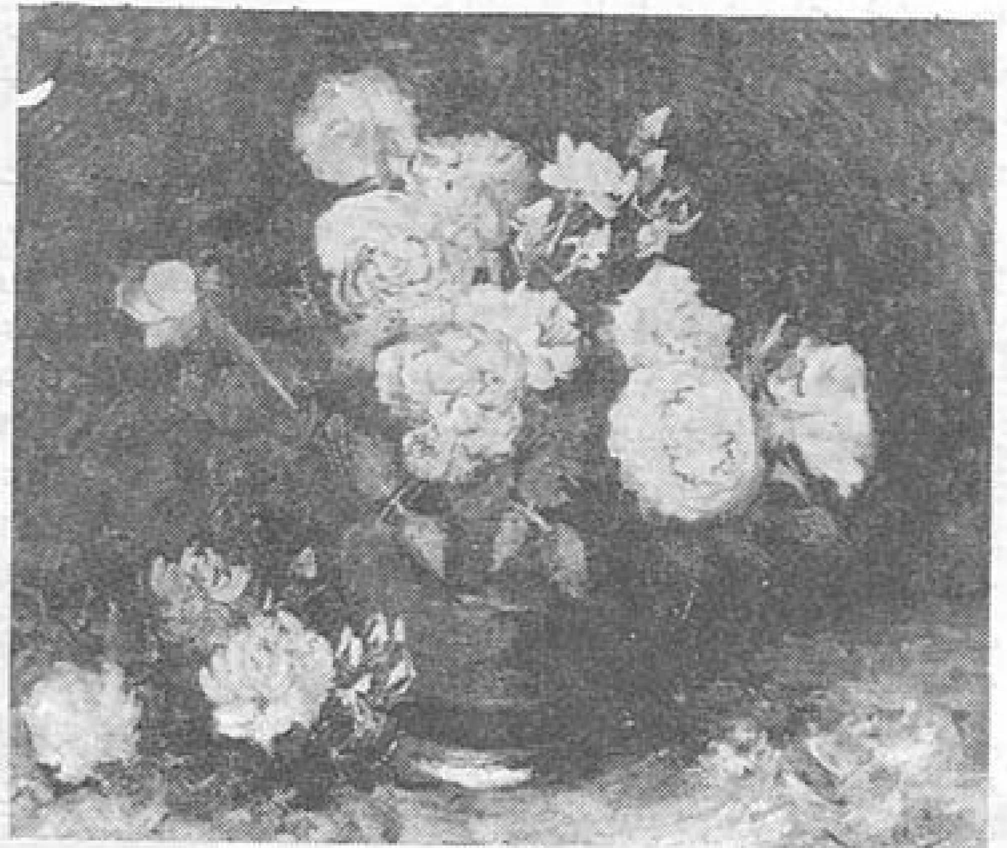
مونتیچلی، وان‌گوگ و گام‌های نخستین امپرسیونیسم

● آرون شون

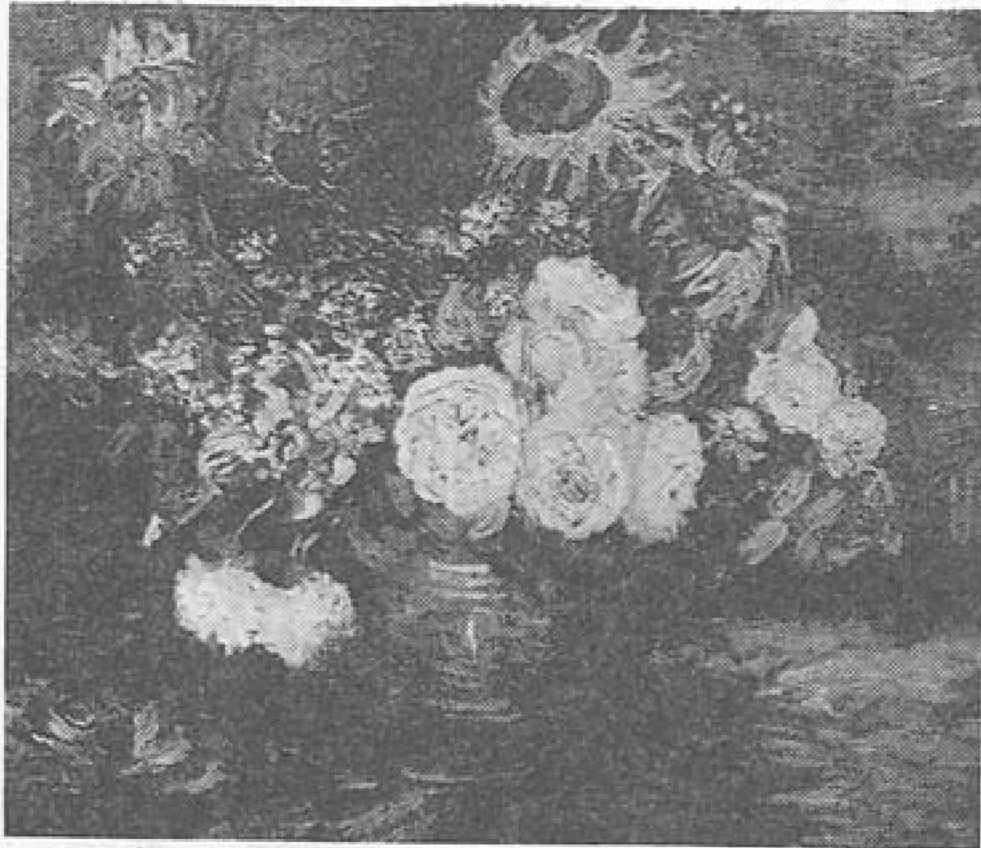
● ترجمه مهندس پرویز فروزی

مقاله حاضر، سیری است در آثار ونگوگ نقاش هلندی و تأثیر کارهای او از مونتیچلی نقاش ایتالیایی. نویسنده مقاله، «آرون شون» استاد رشته تاریخ هنر دانشگاه پیتزبورگ است که با توجه به زمینه تخصصی کارش که «وابستگی و ارتباط هنر قرن نوزدهم با اندیشه‌های علمی» است، مقاله‌ای درخور توجه است. این مقاله را در یکصدمین سال درگذشت وان گوگ، می‌خوانیم:

□□□



□ طبیعت بیجان ـ ونسان وانگوگ ـ (۷ ـ ۱۸۸۶) ـ رنگ روغن روی بوم ـ ۷۱×۵۹ سانتیمتر ـ موزه اوترلو ـ هلند



□ گلها و آفتابگردانها ـ ونسان وانگوگ (۷ ـ ۱۸۸۶) رنگ روغن روی بوم ـ ۶۱×۵۰ سانتیمتر ـ موزه مانهایم ـ آلمان

■ در دسامبر ۱۸۹۸، زمانی که «گوگن» و «وان گوگ» در «آرل» با هم به نقاشی اشتغال داشتند گوگن در نامه‌ای به دوستش «امیل برنار» درباره وابستگی‌های وان گوگ به «مونتیچلی» از نقطه نظر شیوه کار که توجه گوگن را جلب کرده بود، اینطور نوشت:

«وان گوگ آدمی خیالپرداز است، ولی من در عوالم بدوی سیر می‌کنم. کارهای وان گوگ از نظر رنگ‌آمیزی، شبیه کارهای مونتیچلی، حالت «اتفاقیه‌های خمیر» را پیدا کرده‌اند و حال آنکه من از این شیوه‌های من درآوردی متنفرم...»[۱]

اینکه بین شیوه کار گوگن و نحوه رنگ‌آمیزی خشن و برشکن مونتیچلی قرابتی وجود نداشت، البته درست است، اما شیوه کار وان گوگ، همانطور که گوگن به آن توجه کرده است، از بسیاری جهات به کارهای آخر مونتیچلی و شیوه پرتحرک رنگ آمیزی وی ارتباط داشته است. اگر چه بسیاری از منتقدان، به ارتباط روحی وان گوگ و مونتیچلی ـ که وی بارها در نامه‌هایش از او یاد کرده است ـ اشاره کرده‌اند،[۲] اما در مورد تحلیل تطبیقی ویژگی‌های سبک کارهای این دو نفر، کوشش چندانی به عمل نیامده است.[۳]

وان گوگ در کمال صداقت به دین هنری خود نسبت به مونتیچلی اذعان داشت. ستایشگرانه‌ترین و صریحترین اشاره وی در این مورد، در نامه‌ای است به «آلبراوریه»، منتقدی که در شماره ژانویه ۱۸۹۰ نشریه «مرکوردوفرانس» نقاشی‌های وان گوگ را ستوده است.[۴] وان گوگ در فوریه ۱۸۹۰ از سن رمی، نامه‌ای تشکرآمیز برای اوریه نوشته است، که مضمون آن چنین است:

«آقای اوریه عزیز

از مقاله شما در مرکورد و فرانس که باعث شعف و شگفتی زیاد من شده است، بسیار سپاسگزارم. من مقاله شما را که خود همچون یك اثر هنری است، بسیار دوست دارم. به عقیده من از واژه‌های شما رنگ می‌تراود. و خلاصه کلام این که من در مقاله‌ی شما آثار خودم را با کیفیتی بهتر، باغنائی بیشتر و با مفاهیمی عمیق‌تر از اصل کارها دوباره بازیابی می‌کنم. با وجود این وقتی فکر می‌کنم و می‌بینم که کسان دیگری بیش از من شایسته‌اند که مصداق تعریف‌های شما قرار گیرند شرمسار می‌شوم. و در این مقال منظورم به ویژه مونتیچلی است. برای مثال آنجا که در تعریف از من می گوئید: «تا جائی که من می‌دانم وی یگانه نقاشی است که رنگ اشیاء را با دقت فراوان و با صیقل و درخشندگی گوهری تابناك درك کرده است.»... خواهش می کنم برمن منت بگذارید و تابلو «یك دسته گل» مونتیچلی را نزد برادرم ببینید[۵] (دسته گلی با رنگهای سفید ـ اگر فراموش نکرده باشم ـ آبی و نارنجی) آنگاه آنچه را که من می‌خواهم بگویم احساس خواهید کرد. لکن بهترین و شگفت‌آمیزترین کارهای مونتیچلی مدتها در انگلستان و اسکاتلند بودند. گفته می‌شود در یکی از موزه‌های شمال ـ که به گمانم موزه «لیل» (Lisle) باشد ـ کاری بسیار نمونه و غنی از مونتیچلی نگهداری می‌شود که از نظر ویژگی‌های یك کار فرانسوی چیزی از تابلو «عزیمت به سیتر» اثر «واتو» کم ندارد. هم اکنون آقای «لوزه» دست اندرکار چاپ ۳۰ اثر از کارهای مونتیچلی است.

بفرمائید؛ تا آنجا که من می‌دانم هیچ نقاشی در رنگ‌آمیزی مانند مونتیچلی اینچنین مستقیم و بی‌واسطه جانشین و دنباله‌رو راه دلاکروا نبوده، و من این را هم می‌توانم بگویم که مونتیچلی احتمالاً به صورت دست دوم به «تئوریهای رنگ» دلاکروا دست یافته و به

عبارتی آنها را اختصاصاً از «دیاز» و «زیم» کسب کرده بوده است. به نظر من چنین می آید که خلق و خوی هنری شخص مونتیچلی دقیقاً مانند «بوکاچیو» نویسنده کتاب «دکامرون» است، شخص سودازده، واخورده و ناشادی که آزاد از رنگ تعلق از طریق نقاشی و تحلیل دوستداران زمانش، نظاره گر بزم عروسی دنیای گذران بوده است. آه! او هرگز به آن اندازه که «هنری لیز» از پریمیتیوها تقلید کرده از بوکاچیو تقلید نکرده است. می‌دانید، حاصل کلام من این است که در مقاله شما، مطالبی به نام من تمام شده‌اند که شما خیلی بهتر می‌توانستید آنها را در مورد مونتیچلی، که من بسیار به او مدیون هستم بیان کنید...»(۶)

ممکن است وان گوگ نقاشی های مونتیچلی را در زمانی حدود سال ۱۸۶۹ که برای اولین بار به استخدام گالری «گوپیل درهاگ» درآمده بود دیده باشد. ولی به نظر می‌رسد که آشنائی وی با آثار مونتیچلی مربوط به زمانی است که وی در پاریس اقامت داشته است؛ یعنی سال ۱۸۷۴ یا ۱۸۷۵(۷) در آن زمان برخی از فروشندگان آثار هنری پاریس، در داد و ستد نقاشی های مونتیچلی دست داشتند که از میان آنها می توان از «ژوزف دلاربیرت» نام برد. بسیاری از کلکسیونرهای انگلیسی و آمریکائی کارهای مونتیچلی، مجموعه‌های خود را از مغازه همین «دلاربیرت» که به نوعی موزه از کارهای مونتیچلی معروف شده بود، خریداری کرده اند.(۸)

وان گوگ در نامه های خود به دیدارهایش از گالری دلاربیرت اشاره می کند(۹)، و احتمالاً چند تا از مجموعه شش تائی وی و برادرش «تئو» از کارهای مونتیچلی، ممکن است از همین گالری تهیه شده باشد.(۱۰)

تأثیر مونتیچلی را در کارهای وان گوگ می توان برای اولین بار در سال ۱۸۸۶ سراغ گرفت، و این در دوره‌ای است که وان گوگ در پاریس شیوه‌های گوناگونی را تجربه می کرد. آقای «بونس» در این مورد اینطور اشاره می کند:

«... برادران وان گوگ طی دو سال با هم در پاریس زندگی می کردند و از این دوره تنها چند سند مربوط به نقاشی از آنها باقی مانده است. با این حال در همین دوره بود که وان گوگ توانست به مفهوم آثار «امپرسیونیست» ها، «نئوامپرسیونیست» ها، آثار ترکیبی این دو، به مفهوم هنر ژاپنی و به مفهوم انبوه ایده‌های جاری در مورد هنر تزئینی و خصائص تمثیلی (سمبولیک) هنر دست پیدا کند. نقاشی های وی طی این دوره مدام در تغییر و دگرگونی است و هرازگاهی، به نحوی بارز یا امپرسیونیست، یا نئوامپرسیونیست و یا متأثر از هنر ژاپنی است و ظاهراً در ژوئیه سال ۱۸۸۷ است که مشخصاً شیوه شخصی خود وان گوگ را متجلی می کند. اما اینکه این تحول و تکامل دقیقاً به چه نحوی حادث شده است هنوز روشن نیست».(۱۱)

در پاریس، وان گوگ به نقاشی یک سلسله تابلو با



□ گلها ـ آدولف مونتیچلی ـ
رنگ روغن روی بوم ـ ۶۱/۶×۴۸/۶ سانتیمتر ـ گالری لفور لندن

موضوع گل پرداخت(۱۲) که تا حد زیادی بر پایه کمپوزیسیون های مونتیچلی مربوط به سال‌های ۱۸۷۵ تا ۱۸۸۳ ساخته شده‌اند و یقینا با کمپوزیسیون‌های گل مونتیچلی که در مجموعه وان گوگ بودند به نحوی وابستگی دارند. وان گوگ کارهای گل خود را با یک گلدان ساده در وسط بوم کمپوزه می کرد، مانند تابلو «طبیعت بیجان از گل‌های رز» (شکل ۱)(۱۳) و یا «گلها و آفتابگردان‌ها» (شکل ۲)(۱۴) این نقاشی‌ها با یک سلسله از کمپوزیسیون‌های گل مونتیچلی قابل مقایسه اند و از میان آنها می توان تابلو «گلها» (شکل ۳) را مثال زد.(۱۵)

امکان آن هست که روش رنگ آمیزی مونتیچلی با حرکت آزادانه قلم موورنگ گذاریهای حجیم، مورد ستایش وان گوگ بوده باشد، چرا که این جنبه ها همه شیوه کار خود او را، که در حال شکل گرفتن بود، تأیید می کردند.

وان گوگ و مونتیچلی در کمپوزیسیون های طبیعت بی جان بر عکس کارهای مشابه «فانتن لاتور» و حتی بر عکس کمپوزیسیون های مشابه سزان، بر روی تکنیک کار تاکید بیشتر داشتند تا بر روی موضوع کار. آنها، توسط رنگ گذاریهای برجسته و با استفاده از رنگ‌های تقریباً خالص، در واقع شکل گلبرگ‌ها را «حجاری» می کردند و بدین ترتیب به «سطح» کار خود به نحو چشمگیری زندگی می‌دادند. این تاکید بر روی «تکنیک کار» نقش عمده ای در پیشرفت کیفی کارهای متأخروان گوگ داشت و به ویژه در دورنماها و منظره‌های دریائی وی دوباره ظهور کرده اند.(۱۶)

یک خط وابستگی مشخص بین وان گوگ و مونتیچلی به دوره ای مربوط می شود که وان گوگ دست اندرکار آفرینش نقاشی‌های گل خود بود. در سال ۱۸۸۶ وان گوگ برای مدت کوتاهی بایکی از ستایشگران انگلیسی مونتیچلی به نام «الکساندر رید» ◀

که برای مطالعه هنر فرانسوی و تهیه مجموعه‌ای از کارهای مونتیچلی به پاریس آمده بود، هم اتاق بود.[۱۷] «رید» که خود فرزند یك بازرگان آثار هنری در گلاسکو بود، از طرف شرکت بازرگانی پدرش به پاریس آمده بود تا در گالری «بوسو و والادون» که «تئووان گوگ» (برادر ونسان وانگوگ) نیز در آن اشتغال داشت، کار کند[۱۸]. احتمال دارد که رید تئورا در این گالری به سال ۱۸۸۶ ملاقات کرده و هم او بوده که رید را به ونسان معرفی کرده است، شاید رید، ونسان را اندکی پس از آنکه وارد کلاس هنری «کورمون» شده بود و قبل از شروع اشتغال در گالری بوسو و والادون ملاقات کرده باشد، چرا که از قرار معلوم هم ونسان و هم رید در آنجا به یادگیری نقاشی مشغول بوده اند.[۱۹] شاید هم بنابه برخی ملاحظات اقتصادی بود که ونسان و رید برای مدت کوتاهی هم اتاق شدند، لکن دوستی آنها به دلیل شیفتگی بیمار گونه‌ی رید به یك زن به سردی گرایید و سرانجام از یکدیگر جدا شدند.[۲۰] وآنگاه که در ۱۸۸۶ برای اولین باریکدیگر را ملاقات کردند، احتمالاً توجه هر دوتایشان به مونتیچلی در نزدیکی و رفاقت آنها نقش داشته است. وان گوگ در یکی از نامه‌هایش از رید به عنوان «دوستی که مصاحبتش در چند ماه اول آشنائی ثمربخش بوده» یاد می‌کند[۲۱] و رید هم به برادران وان گوگ تابلو کوچکی از کارهای مونتیچلی را هدیه کرده بود[۲۲] و وان گوگ نیز با تهیه دو پرتره از رید و تقدیم یك اتود طبیعت بیجان مرکب از چند سیب، به این عمل رید پاسخ متقابل داده بود.[۲۳]

عامل دیگری که به سرد شدن روابط بین رید و وان گوگ کمك کرد می‌توانست علاقه آمیخته به رقابت آنها به جمع آوری کارهای مونتیچلی بوده باشد. رید میل داشت کارهای مونتیچلی را به گالری خانوادگی خود در گلاسکو، جائی که این کارها مورد توجه کلکسیونرهای محلی بود، بفرستد.[۲۴] و برادران وان گوگ نیز به نوبه خود نه تنها مایل بودند به مجموعه خودشان از کارهای مونتیچلی باز هم اضافه کنند، بلکه می‌خواستند کارهای او را در شعبه‌های مختلف فروشگاه بوسو و والادون (به ویژه در شعبه هلند) به فروش برسانند[۲۵] دو تا از نامه‌های وان گوگ به تئو از رقابت برادران وان گوگ و رید حکایت می‌کند. اولین نامه فقط به این اشاره دارد که وی وارد «آرل» شده و بلافاصله به جستجوی نقاشی‌های مونتیچلی پرداخته است: «دیروز نزد بازرگان عتیقه فروشی که در همین خیابان مغازه دارد، بودم. وی می‌گفت از محل تابلوهای مونتیچلی آگاه است».[۲۶] در نامه بعدی، وان گوگ با صراحت بیشتری از توافقی که بین او و تئو در مقابل رید برای بدست آوردن آثار مونتیچلی به عمل آمده است، سخن می‌گوید:

«راجع به رید (بازرگان بریتانیائی آثار هنری) باید بگویم من از بیماری مصلحتی او (چون به نظر من او راست نمی‌گوید) که به ناچار مرا وادار به پیشقدم شدن در سفر به جنوب می‌کرد تعجبی نمی‌کنم. در مورد عکس العملی که ما بایستی نشان بدهیم، به نظر من گفتن این که ما از آشنائی با او هیچ نفعی نبرده‌ایم به صلاح نیست، زیرا اولاً او یك تابلو زیبا به ما پیشکش کرده (همان تابلوی که ـ بین خودمان باشد ـ تصمیم به حفظ آن گرفته‌ایم) و ثانیاً او قیمت تابلوهای مونتیچلی را با سرسختی بالا برده و چون ما هم پنج کار از مونتیچلی داریم، نهایتاً بهای تابلوهای ما هم به همان ترتیب بالا رفته است.

به نظر من اگر ما بخواهیم در زمینه آثار امپرسیونیست‌ها طوری بر منافعمان حاکم باشیم که برای رید در مورد حسن نظر ما نسبت به خودش جای تردیدی باقی نماند، شاید به صلاح باشد که او را به حال خودش بگذاریم، تا در مارسی بدون دخالت ما هر طور که می‌خواهد در مورد کارهای مونتیچلی رفتار کند و مصراً وانمود کنیم که توجه و علاقه ما به نقاش فقید صرفاً به طور غیر مستقیم می‌تواند بر منافع مادی ناظر باشد... چنانچه با این پیشنهاد موافق باشی و لازم بدانی، می‌توانی از قول من به او بگوئی که اگر به منظور خرید کارهای مونتیچلی قصد عزیمت به مارسی را دارد، هیچ موردی ندارد که از جانب ما پروائی داشته باشد. اما با توجه به این که ما در این زمینه نسبت به او پیش قدم هستیم، این حق را خواهیم داشت که در مورد مقاصد و اقدامات او پرس و جو کنیم...»[۲۷]

ظاهراً رید تا سال ۱۸۹۱ در مارسی ماندگار شده و به خرید تابلوهای مونتیچلی اشتغال داشته است[۲۸]، زیرا هیچ سندی حاکی از این که وی قبل از این تاریخ به گلاسکو بازگشته باشد، وجود ندارد.[۲۹] رید پس از بازگشت به اسکاتلند شرکت Societe des Beaux Arts را تاسیس کرد و به دنبال آن به هیات یك بازرگان معتبر آثار نقاشی فرانسه قرن نوزدهم درآمد[۳۰]. ونسان، هر چند که در نامه‌هایش از سفر خود به مارسی سخن می‌گوید لکن به اعتبار محتوای نامه‌هایش، دوباره هیچگاه رید را ملاقات نکرده است.

«وقتی که دوستم گوگن اینجا باشد و ما به اتفاق به مارسی برویم، عزم راسخ دارم که با ظاهری دقیقاً همانند مونتیچلی، آنطور که او را در پرتره هایش دیده‌ام، یعنی با یك کلاه بزرگ زرد، یك کت مخمل سیاه، شلوار سفید، دستکش‌های زرد و یك عصای خیزران و سیمای با شکوه اهالی جنوب به خیابان کانه بیر (خیابانی معروف در مارسی ـ م) بروم و به ولگردی بپردازم».[۳۱]

اما معلوم می‌شود که تئو طی سال‌های ۱۸۸۹ و ۱۸۹۰ با رید همچنان در ارتباط بوده است. زیرا رید در مورد تامین هزینه یکی از اقدامات برنامه‌ریزی شده‌ی برادران وان گوگ، یعنی انتشار کتابی به افتخار مونتیچلی، با آنها کمك می‌کرده است.

ونسان به هنگام اقامت در آرل در سال ۱۸۸۸ ابتدا در این فکر بود که با انتشار چند قطعه چاپ سنگی از نقاشی‌های مونتیچلی، به وی ادای احترام کند، و در این زمینه اینطور می‌نویسد:

«آیا جای تاسف نیست که کارهای مونتیچلی تا به حال به صورت لیتوگراف و یا حکاکی‌هائی که سرشار از زندگی است، تکثیر نشده است؟ خیلی دلم می‌خواست بدانم اگر یك نفر حکاك، نظیر شخصی که از آثار «ولاسکز» حکاکی تهیه کرده بود، ازکارهای مونتیچلی نیز حکاکیهای نفیس تهیه می‌کرد، هنرمندان چه حالی پیدا می‌کردند؟ به هر حال هیچ اهمیت ندارد به گمان من، ما پیش از آن که سعی کنیم به دیگران درس بدهیم باید برای خودمان چیز یاد بگیریم. اما این هر دو کار با هم نیز شدنی است.»[۳۲]

در دسامبر سال ۱۸۸۹، تئو خبر یافت که یك هنرمند جوان از اهالی مارسی به نام «اگوست لوزه»[۳۳] و یك نویسنده بنام «پل گی گو»[۳۴] دست اندرکار تهیه نوعی زندگی نامه از مونتیچلی، به همان سیاقی که مورد نظر ونسان بود، هستند. تئو به ونسان این طور می‌نویسد:

«تو همیشه می‌گفتی که باید راجع به مونتیچلی کتابی منتشر کنند. بسیار خوب، من حدود ۲۰ کار چاپ سنگی بسیار زیبا از آثار او را دیده‌ام که توسط شخصی به نام لوزه تهیه شده است. به همراه این لیتوگرافی‌ها، متنی هم ضمیمه خواهد بود. هنرمند فوق می‌خواهد از نقاشی‌های مجموعه ما نیز دیدن کند بلکه بتواند بین آنها هم اثری در خور تکثیر پیدا کند.»[۳۵]

دو هفته بعد از این نامه تئو مجدداً برای ونسان نامه نوشت و به او اطلاع داد که لوزه به دیدنش رفته است تا ببیند کدام یك از آثار مونتیچلی در مجموعه وان گوگ قابل انتشار است تئو همچنین اشاره کرده است که الکساندر رید هم با تضمین پرداخت بخشی از مخارج انتشار موافقت کرده است.[۳۶]

کتاب مجموعه چاپ سنگی از آثار مونتیچلی سرانجام در سال ۱۸۹۰ توسط موسسه بوسو و والادون برای بزرگداشت هنرمند منتشر شد و سه تا از تابلوهای مونتیچلی موجود در مجموعه وان گوگ نیز در زمره آثار چاپ شده بودند. ده تا از لیتوگراف‌های کتاب از روی آثار متعلق به دلار بیرت و مابقی از بین مجموعه‌های شخصی آورده شده بودند.[۳۷] البته وان گوگ از انتشار این کتاب بسیار خرسند شده بود، زیرا نه تنها این مطلب را در نامه‌اش به آلبراوریه[۳۸] اظهار کرده، بلکه حتی به این فکر افتاد که خودش و گوگن باید مجموعه‌ای از کارهای خودشان را مشترکا به صورت لیتوگرافی منتشر کنند در ژوئن سال ۱۸۹۰ به هنگامی که با دکتر گاشه[۳۹] به سر می‌برد، در مورد گوگن برای برادرش تئواینطور نوشت:

«امیدوارم گوگن با استفاده از سوژه‌های جنوب چند کار حکاکی تهیه کند. مثلا شش کار، و من می‌توانم آنها را بدون هزینه توسط دکتر گاشه که با لطف و محبت چاپ آنها را بدون چشمداشت و صرفا مشروط به اقدام من پذیرفته است، به انجام برسانم. این کاری است که واقعا

بایستی انجام شود و ما باید آن را طوری سامان بدهیم که اگر تو هم قبول کنی، پی آمد کاری باشد که لوزه در مورد آثار مونتیچلی کرده است.»[۴۰]

وان گوگ هرگز انتشار کتاب چاپ سنگی و یا حکاکی کارهای خودش را ندید، زیرا یك ماه پس از نوشتن نامه فوق دست به خودکشی زد. برای وان گوگ کتاب فوق که وی آن را «پیامد» نامیده است می‌توانست نمایانگر آن باشد که وی دارد کار مونتیچلی را ادامه می‌دهد. وان گوگ در نامه‌های متعددی از ادامه مکتب پروانسی مونتیچلی حرف می‌زند و کوشش می‌کند کمك‌هائی را که از دست گوگن برای رسیدن به این هدف ساخته است برشمارد. وان گوگ در نامه‌ای به خواهرش از مرگ مونتیچلی (موضوعی که هم در آرل و هم در درمانگاه سن رمی فکر او را به خود مشغول داشته بود)[۴۱] یاد می‌کند و امیدوار است که خود به عنوان دنباله رومونتیچلی به یاد بماند:

«من اینجا اغلب دیوانه وار به مونتیچلی فکر می‌کنم. او آدم اندك (و یا به کلی) ضربه خورده ای بود که مدام در رویای خورشید و عشق و شادی سیر کرده، ولکن همواره در معرض هجوم تنگدستی قرار داشت. معذلك آدمی نیرومند بوده و در هیئت یك نقاش رنگ آمیز طبعی بسیار ظریف داشت؛ مردی نیکو تبار از نژادی نادر که والاترین سنت‌های گذشته را سرمشق قرار میداد. او در شرایطی پراندوه و شاید مسیح وار در مارسی در گذشت. حالا گوش کن! من به نوبه خودم مطمئن هستم که در اینجا کار او را ادامه می‌دهم، به طوری که گوئی پسر و یا برادرش هستم... ما فقط از تقدیر تلخ که برایمان غم انگیز است حرف زدیم، ولی آیا مرگ دیگری که دلپذیر باشد وجود ندارد؟

تا زمانی که جایگزینی بیدرنگ یك انسان زنده را به جای یك انسان مرده به عیان می بینیم چه حاجت که به بود و نبود رستاخیز بیندیشیم؟ بیائید به همان انگیزه‌های مونتیچلی رو کنیم، به همان گونه دنباله کار را بگیریم، به همان گونه زندگی کرده و هم بدانسان بمیریم».[۴۲]

وان گوگ در نامه‌ای که چند روز بعد به تئونوشت مجددا همین بحث را عنوان کرد:

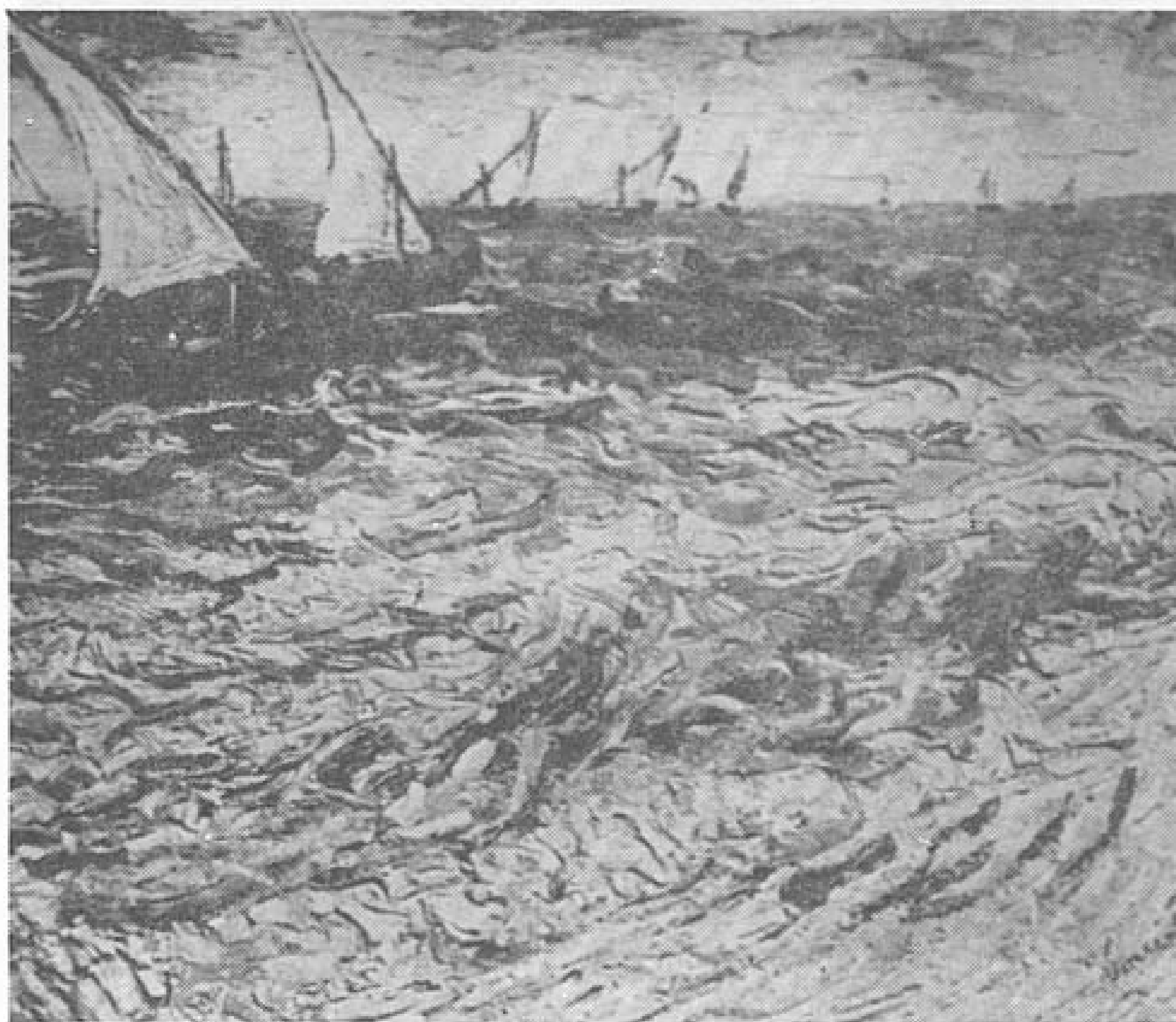
«اگر یادت باشد روزی به خواهرمان و به تو نوشتم که اینجا پاره ای اوقات فکر می کنم که دارم کارهای مونتیچلی را ادامه می‌دهم. کارگاهی را که صحبتش بود به یاد می‌آوری؟ حالا در آستانه تاسیس آن هستیم. هرکاری که گوگن بکند و هر کاری که من بکنم در همان مسیر کارهای زیبای مونتیچلی خواهد بود و کوشش ما این خواهد بود که به مردمان خوب ثابت کنیم که مونتیچلی، خراب برروی میزهای کافه، در «کانه بیر» جان نداده است، بلکه این پیر پسر هنوز زنده است. و کارش با اقدامات ما نیز تمام نمی‌شود و ما کاری خواهیم کرد که راهش براساسی استوار ادامه پیدا کند».[۴۳]

از آنجا که هدف وان گوگ ادامه راه مونتیچلی بود جای شگفتی نیست که بسیاری از نقاشی‌های جنوبی‌اش رگه‌هائی از نفوذ مونتیچلی را منعکس می‌کنند. اولین الهامات در خور توجه وان گوگ از مونتیچلی، ـ پس از کمپوزیسیون‌های گل که در پاریس ساخته شده بودند ـ موقعی نمایان شدند که او به «سنت ماری دولامر» رفته بود. بافت و رنگ تابلو «دریا» (شکل ۴)[۴۴] وان گوگ به نحوی نمایانگر آن است که وی برخی از مناظر دریائی مونتیچلی [نظیر «دو قایق بادبانی» (شکل ۵)[۴۵] که مونتیچلی احتمالا آنها را در کاسیس به سال ۱۸۷۰ ساخته است] را مرور کرده است.

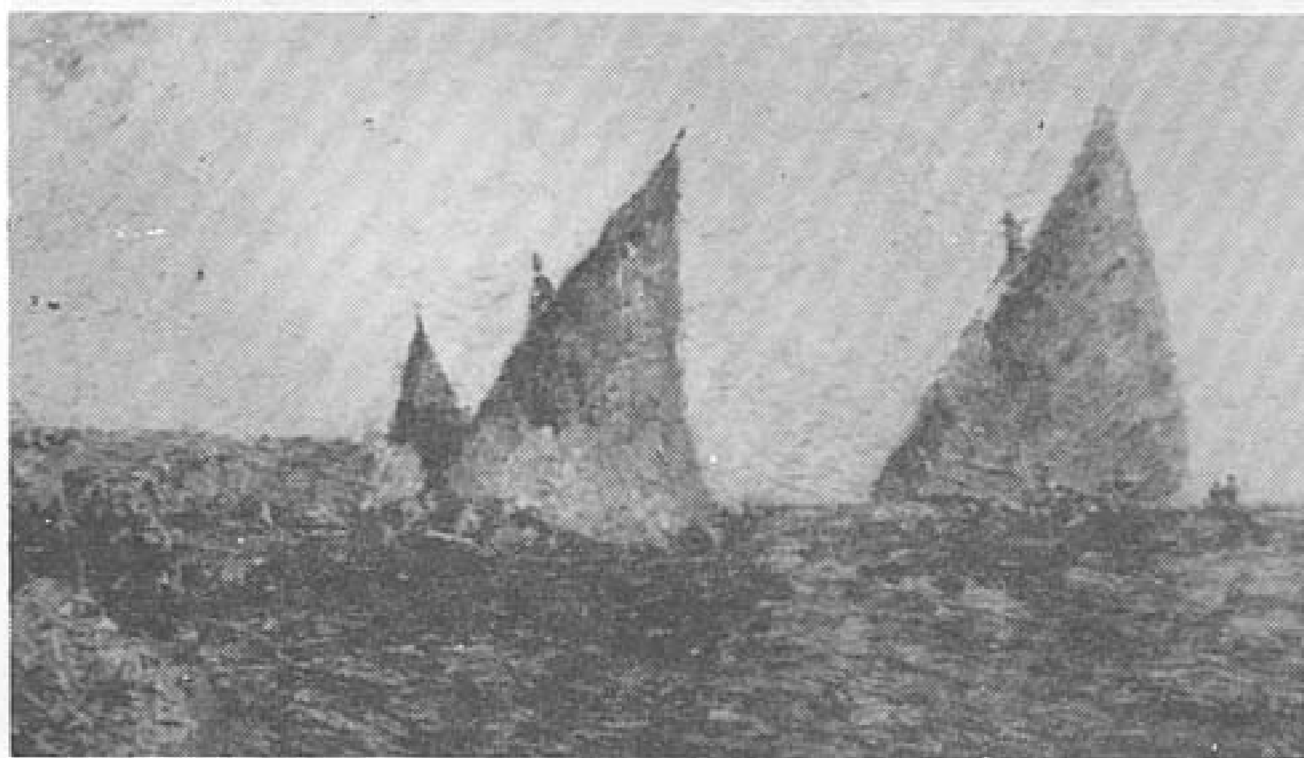
وان گوگ زمانی که در سن رمی بود، به تئونوشت که مدام به منظره‌های مونتیچلی فکر می‌کند:

«آیا آن اثر مونتیچلی را که از یك درخت برروی صخره‌ها در متن غروب آفتاب درست شده و ما آن را در گالری دلار بیرت دیدیم به یاد می‌آوری؟ حالا، اینجا درست همان حالتها را دارد. عیب کار این است که در ساعات غروب اجازه ندارم بیرون بروم وگرنه باید حتما با یکی از این صحنه‌ها طبع آزمایی می کردم...»[۴۶]

وان گوگ اشاره‌اش به یکی از سوژه‌های مورد علاقه مونتیچلی، یعنی طرح چند درخت در متن آسمان آشفته است نظیر تابلو «طلوع خورشید» (شکل ۶) ◀



□ دریا ـ سنت ماری دولامر ـ کار ونسان وانگوگ (۱۸۸۸) رنگ روغن روی بوم، ۴۴×۵۳ سانتیمتر، موزه هنرهای مدرن مسکو. این کار نشان می‌دهد که وانگوگ منظره‌های متاخر مونتیچلی را بررسی کرده است.



□ دو قایق بادبانی ـ کار آدولف مونتیچلی

(۱۸۷۵) رنگ روغن روی تخته ـ ۲۸×۴۱ سانتیمتر ـ مجموعه‌ی کایو (پاریس)

(۴۷) که به سال ۱۸۸۴ ساخته شده مونتیچلی در کمپوزیسیون‌های منظره‌اش آزادی عمل در خورتوجهی را در استفاده از قلم زنیهای پهن و ضخیم و بارنگهای درخشان، بسط داده بود. رنگ گذاریهای پرشکن او از چنان نیروئی برخوردار بود که شخص تقریبا سرعت حرکت‌های قلم موی او را روی صفحه کار احساس می‌کند. در بسیاری از صحنه‌های «کشتزار ذرت» وان گوگ نیز «مانند کشتزار زیر آسمان آشفته» (شکل ۷) (۴۸) همان حرکت‌های نیرومند را می‌توان احساس کرد.

راه بردن به این که آیا وان گوگ آخرین منظره‌های مونتیچلی را که در سال ۱۸۸۵ یا اوایل سال ۱۸۸۶ تکمیل شده بودند دیده بوده است یا نه، دشوار است. همان مناظری که در آنها تکنیک کارش بیشتر امتدادهای پرسپکتیو و فضای تابلو را محو می‌کرد. به طور مثال تابلوی «زیر درختان برلب آب» (شکل ۸) (۴۹) یك نهر یا یك برکه را در نزدیکی چند درخت نشان می‌دهد. اما تماشاچی به دشواری می‌تواند این عناصر را که با رنگ‌های غلیظ و مواج محو شده‌اند، روی کار دنبال کند ـ حالتی که گوگن آن را «حالت‌های اتفاقی از خمیر» می‌نامیده است. هرچند که وان گوگ بیشتر به تاثیر رنگهای مونتیچلی توجه داشت (۵۰) اما در واقع ارزش بیانی تکنیك مونتیچلی و تاکید او بر بافت رویه کار را خوب می‌شناخت. وی این شناخت را به روشنی در جملات زیر و در توصیف اتودهای خودش تایید می‌کند:

«این اتودها در واقع با یك قشر رنگ غلیظ درست شده‌اند. تماس قلم موچندان تفکیك شده نیست و مایه رنگ‌ها اغلب در هم شده‌اند و من رو بهم رفته چاره‌ای جز این ندارم که رنگ را در قشرهای ضخیم و به روش مونتیچلی روی کار بگذارم. بعضی وقت‌ها واقعا فکر می‌کنم که دارم یکی از کارهای او را ادامه می‌دهم با این تفاوت که من هنوز نتوانسته‌ام اندام‌ها را مانند او بسازم». (۵۱)

بسط تکنیك‌های وان گوگ و مونتیچلی به گسترش شیوه «فوویسم» کمك شایانی کرد، زیرا این دو، راه رهائی بافت و رنگ را، از بستر تنگ و وابسته‌اشان به موضوع کار (سوژه) نشان دادند. و وان گوگ، در این رابطه، چنانکه در نامه‌اش به آلبر اوریه نیز اشاره شده، در نسبت دادن قسمتی از موفقیت‌هایش به مونتیچلی کاملا حق دارد. ■

□ پی نویس ها:

(۱)ـ از کتاب نامه‌های گوگن به همسر و دوستانش ـ انتشارات Maurice Malingue سال ۱۹۴۶ صفحه ۱۵۴ و ۱۵۵.

(۲)ـ وان گوگ در نامه‌هایش بیش از ۴۰ بار از مونتیچلی یاد کرده. اولین باری که وان گوگ از مونتیچلی نام می‌برد موقعی است که وی در فوریه ۱۸۸۸ به آرل وارد می‌شود و آخرین بار اندك زمانی بیش از خودکشی در ژوئن ۱۸۹۰ است. رجوع شود به کتاب نامه‌های کامل وان گوگ ۱۹۵۸ جلد سوم صفحه ۶۲۰ که از این پس در پانویس‌ها با CLVG نمایانده می‌شود.

(۳)ـ برای مثال رجوع شود به نوشته P.Ripert تحت عنوان وان گوگ و مونتیچلی در نشریه Marseille Revue Municipale شماره ۴۵ سال ۱۹۶۱ صفحه‌های ۲۷ تا ۱۲ و به مقاله C.Mauron تحت عنوان «ونسان و مونتیچلی» در کتاب وان گوگ از انتشارات موزه کانتینی در مارسی سال ۱۹۵۷ ـ و به کتاب‌های Le Monticelli et le Baroque و Baroque Provencal Provencal نوشته G.Bazin از انتشارات موزه Orangerie پاریس سال ۱۹۵۳.

(۴)ـ مقاله اوریه توسط Jacques Lethéve در نشریه «امپرسیونیست‌ها و سمبولیست‌ها در مقابل مطبوعات» «منتشره به سال ۱۹۵۹ در صفحه‌های ۱۳۴ و ۱۳۵ به تفسیر کشیده شد. برای آشنائی با اوریه رجوع کنید به نشریه «دوستان وان گوگ» از انتشارات انستیتو Institut Neerlandais پاریس چاپ ۱۹۶۰ صفحه ۵۳.

(۵)ـ این تابلو در مجموعه V.W.Van Gogh در موزه Stedelijk آمستردام نگهداری می‌شود. این تابلو در کتاب «دوره پس از امپرسیونیزم از وان گوگ تا گوگن» نوشته J.Rewald چاپ ۱۹۵۶ صفحه ۲۶ نیز چاپ شده است.

(۶)ـ CLVG جلد ۳ صفحه ۲۵۶ نامه شماره 626a.

(۷)ـ رجوع کنید به کتاب «Van Gogh, A Pictorial Biography» نوشته M.E.Tralbaut سال ۱۹۵۹ صفحه ۱۶. وان گوگ هیچگاه مونتیچلی را، که در سال ۱۸۷۰ به قصد بازگشت به مارسی، پاریس را ترك کرده و در همانجا به سال ۱۸۸۶ درگذشت، ملاقات نکرد. برای آگاهی از جزئیات بیوگرافی مونتیچلی رجوع کنید به رساله دکترای اینجانب تحت عنوان «مونتیچلی و احیاء دوره روکوکو» دانشگاه پرینستون، ۱۹۶۶ صفحات ۸۸ تا ۲۲۸.

(۸)ـ پ. ریپر P.Ripert مجموعه‌ای از نامه‌هائی را که دلار بیرت به پ. پیکه P.Piquet از دوستان نزدیك مونتیچلی نوشته، انتشار داده است که حائز اهمیت خاصی است. پیکه بین مونتیچلی و دلار بیرت نقش رابط داشت و مسئول فروش برخی از کارهای موجود در کارگاه مونتیچلی، پس از مرگ وی بود. دلار بیرت در اواخر سال ۱۸۷۰ که مونتیچلی به مارسی بازگشته بود، ارتباط خود را با وی از دست داد و تا سال ۱۸۸۳ که مونتیچلی را در مارسی ملاقات کرد هنوز نمی‌دانست که وی زنده است. در آن موقع دلار بیرت ظاهرا دوباره کارهای مونتیچلی را در انبار خود ذخیره کرده و برخی از آخرین آثار هنرمند را به پاریس برد. در ژانویه ۱۸۸۵ دلار بیرت در نامه‌ای نوشته که وی در انبار خود ۴۳ اثر از کارهای مونتیچلی را موجود دارد و احتمال می‌رود که بسیاری از آنها پس از سال ۱۸۸۰ ساخته شده باشند. بنابراین وان گوگ می‌توانست شناخت نزدیکی از شیوه آخرین کارهای مونتیچلی یافته باشد.

(۹) ـ CLVG جلد ۲ صفحه ۵۳۵ شماره ۴۷۱ و جلد ۳ صفحه ۲۲۳ شماره ۶۱۰.

(۱۰) ـ کارهای مونتیچلی مربوط به مجموعه وان گوگ در نشریه Collectie Theo Van Gogh موزه Stedelijk آمستردام به سال ۱۹۶۰ تشریح شده است.

(۱۱) ـ نقل از نوشته آ. بونس تحت عنوان «دورهٔ بعد از امپرسیونیسم» مجله برلینگتون Berlington Magazine شماره مه سال ۱۹۵۸ صفحه ۱۷۹.

(۱۲) ـ وان گوگ در نامه‌ای خطاب به نقاش انگلیسی لونز Levens به اختصار از سری تابلوهای طبیعت بیجان خود نام برده، لکن در این نامه اشاره‌ای به مونتیچلی نکرده است.

(۱۳) ـ نگاه کنید همچنین به نشریه J.B.de La Faille شماره ۲۸۸ سال ۱۹۳۹ (نسخه انگلیسی). به این مرجع از این پس با کلمه اختصاری Hyperion اشاره خواهد شد.

(۱۴) ـ Hyperion شماره ۲۸۹. در Hyperionهای شماره ۲۹۳ و ۲۹۵ نیز تابلوهای مشابهی چاپ شده است.

(۱۵) ـ جای نگهداری این تابلو در حال حاضر شناخته شده نیست. تابلو دیگری در همین مایه در نشریه Ellen Joosten مربوط به موزه Kroller Muller چاپ ۱۹۵۶ صفحات ۳۸ و ۳۹ به نام «دسته گل» و نیز تابلو دیگری شبیه به آن در مجموعه موزه هنرهای زیبا شهر لیون وجود دارد. همچنین نگاه کنید به کتاب «نقاشی در قرون نوزده و بیست» چاپ ۱۹۵۶ صفحه ۲۰۰.

(۱۶) ـ وان گوگ و مونتیچلی هر دو تکنیك تجسم گل ها را با رنگ های برجسته مدیون دیاز Diaz de La Pena هستند. وان گوگ تایید می کند که این شیوه را از دیاز و مونتیچلی به ارث برده، زیرا برای تئو این طور می‌نویسد: «چه می شود اگر به ترستیگ بگوئی که در مجموعه ما دسته گل هائی است که می‌تواند از نقاشی‌های دیاز بهتر و زیباتر باشد»؟ در همان نامه، وان گوگ اشاره می‌کند که در تابلوهای گل مونتیچلی، موضوع کار اغلب تحت الشعاع اثر کلی رنگ آمیزی و تکنیك قرار دارد: «کارهای گل مونتیچلی بهانه‌ای هستند برای گردهم آئی غنی‌ترین و متعادل‌ترین مایه رنگ‌های مونتیچلی در سطح یك تابلو. و اگر بخواهی نمونه دیگری شبیه به این نظام هماهنگ رنگی پیدا کنی باید یکسر به سراغ کارهای دلاکروا بروی.»

(۱۷) ـ رجوع شود به نشریه Scottish Art Review سال ۱۹۴۸ شماره ۲ صفحات ۱۶ و ۱۷ مقاله تحت عنوان «وان گوگ به عنوان رابطی با گلاسکو» نوشته T.J.Honeyman.

(۱۸) ـ آن موقع تالار هنری گوپیل را به نام بوسوووالادون می شناختند.

(۱۹) ـ وان گوگ در ژوئن ۱۸۸۶ به کلاس هنری کورمون وارد شده بود. نگاه کنید به کتاب THe LIfe & Work of Van Gogh نوشته C.Nordenfalk سال ۱۹۵۳ صفحه های ۱۰۲ تا ۱۰۷.

(۲۰) ـ T.J.Honeyman معتقد بود که رید به دنبال مشاجره‌ای که با دوست دختر خود پیدا کرد بسیار افسرده، و وان گوگ نیز به دلیل کم پولی تند مزاج و حساس شده بود. در این حال رید به وان گوگ پیشنهاد کرد که به اتفاق خودکشی کنند و وان گوگ ظاهراً این پیشنهاد را واپس زده بود. بدین ترتیب شخص به این فکر می‌افتد که نکند دو «اتود» وان گوگ از جمجمه انسان بازتابی از روحیه وان گوگ به هنگام زندگی با رید بوده باشد.

(۲۱) ـ CLVG جلد دوم صفحه ۶ـ ۵۲۵ شماره ۴۶۴.

(۲۲)ـ همان کتاب همان جا.

(۲۳)ـ پرتره‌های ریددر Hyperion های شماره ۴۰۱ و ۴۰۴ چاپ شده است.

(۲۴) ـ اقبال عمومی اسکاتلندی‌ها از کارهای مونتیچلی به دنبال ارزشی که برای این کارها در نمایشگاه بین المللی «ادینبورگ» به سال ۱۸۸۶ قائل شدند، اثبات شد. در سال ۱۸۸۹ و مجدداً در سال ۱۹۰۱ نیز در گلاسکو کارهای مونتیچلی به نمایش گذاشته شدند.

(۲۵)ـ ترالبو M.E. Tralbaut (در نشریه شماره ۱۰۲ شناخت هنر Connaissance des Arts ماه اوت سال ۱۹۶۰) فهرستی از نقاشی‌های مونتیچلی را که در دهه ۱۸۸۰ تا ۱۸۹۰ توسط شعبه گالری بوسوووالادون درهلند فروخته شده یافته است. شعبه پاریس گالری فوق تا سالها بعد نیز به فروش



□ طلوع خورشید ـ آدولف مونتیچلی (۱۸۸۴) رنگ روغن روی تخته ـ ۲۸×۴۱ سانتیمتر ـ نشنال گالری لندن



□ کشتزار زیر آسمان آشفته ـ ونسان وانگوگ (۱۸۹۰) ـ رنگ روغن روی بوم ـ ۱۰۰×۵۰ سانتیمتر ـ موزه استدلیک آمستردام (هلند)

آثار مونتیچلی ادامه می‌داده است. رجوع کنید به شماره ۲۴ ژوئیه ۱۸۹۰ روزنامه فیگارو صفحه ۱ که در آن عرضه نقاشی‌های مونتیچلی در گالری بوسووووالادون گزارش شده است.

(۲۶)ـ CLVG جلد ۲ صفحه ۵۲۵ شماره ۴۶۳ و در همان جلد صفحه ۵۸۲ شماره ۴۹۶ می‌خوانیم: «من از وجود دو تابلو مونتیچلی در مارسی خبرهائی شنیده‌ام، دو تابلو، یکی با سوژه دسته گل به‌قیمت ۲۵۰ فرانک و دیگری مرکب از چند اندام.»

(۲۷) ـ همان کتاب، صفحه ۵۲۶ شماره ۴۶۴.

(۲۸) ـ از چگونگی فروش مجموعه‌های موجود در کارگاه مونتیچلی در زمانی که رید در مارسی اقامت داشته اطلاع چندانی در دست نمی‌باشد.

(۲۹)ـ رجوع شود به مقاله سابق الذکرهانیمن.

(۳۰)ـ آقای J.A.Mc Neill Reid فرزند الکساندر رید با لطف به نویسنده اجازه دادند که نسخه‌ای از زندگینامه مونتیچلی را که به زبان فرانسه نوشته شده و ایشان آن را در میان کاغذهای پدرشان یافته‌اند، بررسی کند. این زندگی نامه خطوط کلی زندگی مونتیچلی را تکرار می‌کند لکن اطلاعات تازه‌ای را ارائه نمی‌دهد.

(۳۱)ـ ظاهراً اشاره وان گوگ به پرتره‌ای است که روی جلد نشریه Artistique et Pittoresque La Provence مورخ ۲۱ اوت ۱۸۸۱ چاپ شده است. این نقاشی کار یکی از دوستان مونتیچلی به نام ژول مونژ Jules Monge است. آقای فوکار M.J.Foucart از موزه لوور به من اطلاع دادند که کار رنگ‌روغنی «مونژ» درانبار ذخایر موزه لوور موجود است. این که آیا پرتره‌هائی که وان گوگ ازخودش کشیده و در آنها با کلاههای حصیری ◀

دیده می‌شود بازتاب آگاهانه‌ای از افکار آن زمان وی در مورد «کلاه بزرگ زرد» مونتیچلی بوده است، یا نه؟ درخور تامل و کنجکاوی است.

(۳۲)ـ CLVG صفحه ۶۲۰ جلد سوم چاپ ۱۹۵۸.

(۳۳)ـ August Lauzet متولد ۱۸۶۳ و مُتوفی به سال ۱۸۹۸ در سال ۱۸۸۲ در نمایشگاه سالانه Cercle Artistique به اتفاق مونتیچلی شرکت داشت. ریبر Ripert معتقد است که مونتیچلی ولوزه دوست بودند.

(۳۴)ـ این پل گی‌گو، که دوست مونتیچلی است با پل گی‌گو نقاش فرانسوی که به سال ۱۸۷۱ در پاریس درگذشته است قرابت و ارتباطی ندارد.

(۳۵)ـ CLVG جلد ۳ صفحه ۵۵۸ شماره T-21

(۳۶)ـ CLVG جلد ۳ صفحه ۵۵۹ شماره T-22.

(۳۷)ـ نام کتاب Adolph Monticelli به کوشش پل گی گو Paul Guigou اگوست لوزه August Lauzet از انتشارات موسسه بوسووالادون به سال ۱۸۹۰ مقدمه گی گوبر این کتاب یکی از معدود مدارک معتبر از آخرین سال‌های زندگی مونتیچلی است و با بسیاری از برداشت‌های تخیلی دیگر که وی را هنرمندی ولگرد وگرسنه تصویر کرده‌اند، تناقض دارد.

(۳۸)ـ نگاه کنید به پی‌نویس شماره ۴ این مقاله.

(۳۹)ـ به گفته Reward دکتر گاشه یکی از ستایشگران مونتیچلی بوده و این وحدت نظر احتمالا دوستی اووان گوگ را پربارتر می‌کرد. پل گاشه پسر دکتر گاشه در کتاب «دکتر گاشه و موره، دو دوست از امپرسیونیست‌ها» Deux Amis des Impressionistes از انتشارات موزه‌های ملی به سال ۱۹۵۶ صفحه ۲۵۲، اظهار می‌دارد که پدرش مونتیچلی را به سال ۱۸۵۵ در مارسی ملاقات کرده است و شاید کسی هم که در اواخر سال ۱۸۶۰ سزان، گی‌گو و مونتیچلی را در کافه گوربوا Guerbois به دور هم جمع کرده است، همین دکتر گاشه بوده باشد. دکتر گاشه یك پرتره تخیلی از مونتیچلی ساخته که در کتاب «دکتر گاشه گراورساز» نوشته پل گاشه چاپ شده است.

(۴۰)ـ CLVG جلد سوم صفحه ۲۸۴ شماره ۶۴۲.

(۴۱)ـ CLVG برای مثال نگاه کنید به جلد دوم صفحه ۵۵۱ شماره ۴۷۸، جلد دوم صفحه ۶۰۶ شماره ۵۰۷، جلد سوم صفحه ۷۶ شماره ۵۵۰.

(۴۲)ـ CLVG جلدسوم صفحه ۴۴۵ شماره W8.

(۴۳)ـ همان کتاب صفحه ۵۵ شماره ۵۴۲.

(۴۴)ـ Hyperion شمار ۴۵۵.

(۴۵)ـ بسیاری از مناظر دریائی متاخر مونتیچلی با اتودهای دریائی خشن دیاز و صحنه‌های توفانی دوپره (Jules Dupre) از سواحل کانال (مانش) در رابطه است.

(۴۶)ـ CLVG جلد سوم صفحه ۲۲۳ نامه شماره ۶۱۰، در نامه قبل از نامه فوق (شماره ۶۰۹) وان گوگ نوشت بین اتودها چند اتودهم از یك درخت شاه‌توت (شماره ۶۴۰۱ Hyperion) تماما در مایه رنگ زرد روی زمین سنگلاخ دارم که در تضاد با رنگ آبی آسمان برجسته می‌نماید. امیدوارم در این اتود بتوانی احساس کنی که من در مسیر مونتیچلی حرکت می‌کنم. وان گوگ درنامه دیگری از آرل (همان کتاب صفحه ۵۶۶ـ۷ شماره ۴۸۸) در این مورد باز این طور اشاره می‌کند: یکروز در اینجا به سوژه‌ای برخورد کردم که دقیقا مانند همان منظره دوست داشتنی مونتیچلی که نزد «رید» دیدیم، بود. منظره‌ای از درختان سپیدار.

(۴۷)ـ رجوع کنید به کتاب French School نوشته M. Davies ۱۹۵۷ صفحه ۱۶۳ و تصویر شماره ۵۰۰۷ و تصویر مجاورش به نام غروب خورشید. مناظر مشابهی در مجموعه‌های Davy و Delpiano موجود هستند و باز هم اشاره می‌کنیم به نمونه دیگری در موزه Boymans Van Beuningen در رتردام (هدیه شارل گاریبالدی).



□ زیر درختان برلب آب ـ آدولف مونتیچلی (۶ ـ ۱۸۸۵) رنگ روغن روی بوم ـ ۲۲/۵×۲۴ سانتیمتر ـ مجموعه شخصی در پاریس

(۴۸)ـ Hyperion شماره ۸۰۶. برای توصیف‌های وان گوگ از رنگ‌های مونتیچلی به شرح مختصری که در CLVG جلد دوم صفحه ۵۴۷ شماره ۴۷۷ a آمده است رجوع شود.

(۴۹)ـ مجموعه شخصی پاریس. پیش از آن متعلق به مجموعه آندره. نگاه کنید به شماره ۹۳ کاتالوگ نمایشگاه کارهای مونتیچلی تحت عنوان «مونتیچلی و باروك پروانسی Monticelli et Le Baroque Provencal دراین کاتالوگ شارل گاریبالدی معتقد است که تاریخ ساختن این اثر احتمالا اواخر سال ۱۸۷۰ است لکن این تاریخ به نظر من خیلی زود می‌آید.

(۵۰)ـ وان گوگ اغلب درباره رنگ‌های مونتیچلی صحبت می‌کرد و در نامه‌ای (CLVG جلد سوم صفحه ۴۴ شماره ۵۲۹) این طور می‌نویسد: «اما از خودم بگویم ـ صادقانه باید به تو بگویم که دارم به همان چیزهائی که قبل از آمدن به پاریس در جستجویشان بودم رجعت می‌کنم. من هیچ نمی‌دانم که قبل از من شخص دیگری هم صحبت از «رنگ‌های بیان کننده» به میان آورده است یا نه؟ اما دلاکروا و مونتیچلی بدون آنکه درباره این رنگ‌ها صحبتی بکنند آنها را به کار برده‌اند.» باید توجه داشت که بیشتر صحنه‌های غلیظ مایه وان گوگ، مانند تابلو جشن ۱۴ ژوئیه در پاریس Hyperion شماره ۳۸۷) یا «تمشك زار» (Hyperion شماره ۶۴۰) نسبت به آخرین کارهای مونتیچلی دارای رنگ‌آمیزی‌های کنترل شده‌تر و مشخص‌تری هستند. برای مطالعه بیشتر راجع به تکنیك وان گوگ و گرایش وی به آفرینش فرم‌های تجریدی، رجوع کنید به کتاب Vincent Van Gogh نوشته Meyer Schapiro منتشره به سال ۱۹۵۰ صفحات ۲۴ تا۲۶ و ۳۱ و۳۲.

(۵۱)ـ CLVG جلد سوم صفحه ۹۴ شماره ۵۴۱.

«باربد» ومختصات موسیقی او

● دکتر ساسان سپنتا

دکتر ساسان سپنتا موسیقی‌شناس و استاد دانشگاه اصفهان به همراه عده‌ای از استادان دانشگاهها، گروه مولانا، استاد محمدرضا شجریان، آقای علیرضا افتخاری و جمعی دیگر در کنگرهٔ بین‌المللی باربد شرکت کردند. این کنگره به مناسبت هزار و چهارصدمین سالگرد این موسیقی‌دان معروف ایرانی از سوی آکادمی علوم و انجمن خاورشناسان جمهوری تاجیکستان اتحاد جماهیر شوروی در نیمهٔ اول اردیبهشت ماه گذشته تشکیل شد. آقای دکتر ساسان سپنتا، به عنوان اولین سخنران کنگره، مختصات موسیقی دوران باربد را موضوع سخنرانی خویش قرارداد که در زیر مطالعه می‌کنید. دکتر سپنتا از طرف کنگره به عنوان رئیس جلسات آن انتخاب شده بود.

موسیقی قبل از دورهٔ باربد

موسیقی درعصر باستان نه بعنوان یک هنر جداگانه بلکه همراه با سایر رسوم اجتماعی به کار می‌رفته است. از مهمترین آن مراسم، می‌توان مراسم مذهبی، جشنها، عملیات جنگی و اجرای آهنگهای محلی را ذکر کرد. بنابر نوشتهٔ «هردوت» مغان هخامنشی سرودهای خود را بدون همراهی با فلوت می‌خواندند. (فارمر، ۱۹۶۴) و به این ترتیب تحت‌تاثیر اقوام سامی که سرودهای مذهبی خودرا با ساز همراهی می‌کردند، نبوده‌اند. در مورد موسیقی غیرمذهبی باید ذکر کرد که خوانندگان و رامشگران غالبا در دستگاه حکمرانان استخدام می‌شده‌اند.

موسیقی در دورهٔ باربد

در دورهٔ ساسانی اردشیر بابکان (۲۴۱_۲۲۶ میلادی) مردم را به طبقات مختلف تقسیم کرد و رامشگران را در طبقه خاصی در کنار «ساتراپها» قرار داد. در کارنامه «اردشیر بابکان» آمده است که اردشیر جوان که در اصطبل «اردوان» به حال تبعید به سر می‌برد، با نواختن تنبور خود را سرگرم می‌سازد.

بهرام گور (۴۳۸ _ ۴۲۰ میلادی) که توسط اعراب حیره با موسیقی آشنا شده بود، رامشگران زیادی را در دربار خود گرد آورد. او از پادشاه هند خواست که نوازندگانی به دربار او بفرستد. «حمدالله مستوفی» در تاریخ گزیده (تالیف ۷۳۰ هـ. ق = ۱۳۳۰ میلادی) می‌نویسد: «در زمان بهرام کار مطربان بالا گرفت. چنانکه کمتر مطربی روزی به صد درم قانع می‌شد. بهرام گور از هندوستان دو هزار لوریرا (لولی) جهت مطربی بیاورد. نسل ایشان هنوز مطربی کنند.» در شاهنامه نیز نام دو زن چنگ‌نواز بهرام گور به نام «آزاده» و «آرزو» آمده است. عصر گسترش موسیقی در عهد ساسانیان در دورهٔ خسروپرویز (۶۲۸ _ ۵۹۰ میلادی) بود که این هنر به منتهای ترقی خود رسید و تشویقهای او باعث ظهور رامشگرانی چون باربد و نکیسا شد. و مواقع تفریح و شکار آن چنان که از نقشهای حجاری شده طاق‌بستان کرمانشاه بر می‌آید در میان رامشگران دیده می‌شود، وجود نوازندگان چنگ و خوانندگان و سایر نوازندگان نوعی سرنا ودف و ارغنون نشانه رواج موسیقی در دربار «خسروپرویز» ◄



بوده است. در کتاب «خسرو وریدك» (غلام) که به زبان پهلوی از دوره ساسانی باقی مانده است (ترجمهٔ اون والا ۱۹۱۷) تعدادی از سازهای رایج آن دوره ذکر شده است که از آنجمله است: چنگ، وین (نوعی عود)، وین کنار (عود دسته بلند)، مستك (مشته: سازبادی شبیه مشت مانند سازدهنی)، تنبور، بربط، ناذ (نای)، دمبلك (تنبك ـ ضرب)، تاس (تمبال)، تنبور بزرگ، زنگ زیل (سمبال)، شیشك (رباب) و تعدادی سازهای دیگر. (در همان کتاب ذکر شده است که از میان خوانندگان زن که چنگ هم بنوازد آنکه صدای زیرتر دارد پسندیده تر است.)

«باربد» و آثار او

کریستن سن (ترجمه: ۱۳۱۷) صورت صحیح نام اورا «باربد» ذکر کرده است که براثر تطور زبان فارسی به صورت باربد درآمده است: یکی از قدیمی ترین مآخذی که راجع به «باربد» ذکری بمیان آورده کتاب «المحاسن والاضداد» تالیف «جاحظ بصری» (متوفی ۲۵۵ هـ.ق =۸۶۶ میلادی) است. جاحظ گوید: از جمله کسانی که در پیش شاه می خواندند: «آفرین»، «خسروانی»، «ماذرستانی» و «باربد» بود. «باربد» معروفترین خواننده زمان «خسروپرویز» بود و از اهل جهرم و یا مرو بود. از آوازهای او ستایش پادشاه و حکایت ایام و مجالس و فتوح او بود... روزی نمی گذشت که «باربد» در آن شعری تازه و ضربی تازه نداشته باشد. («جاحظ»، ترجمه شفق، ۱۲۹۳ هـ.ش) «یوستی» در کتاب نامهای ایرانی نام اورا «باربود» ذکر کرده است. «یوستی» و «هامر» گمان می کنند که نام باربد از اسم آلت موسیقی (بربط) گرفته شده است و «یوستی» محل تولد او را نیشابور ذکر کرده است. (شفق، ۱۲۹۳ هـ.ش) لازم به ذکر است که ساز بربط در آن دوره در ایران مرسوم بوده است. نام بربط در متن پهلوی کتاب «خسرو و غلام» تصحیح و ترجمهٔ «اون والا» به صورت (* barbut) آمده است که در نسخه های دیگر به صورت دیگری (*) هم ذکر شده است. این کلمه در زبان یونانی «باربیتوس» barbitus نامیده شده است.

دکتر «فارمر» انگلیسی محقق تاریخ موسیقی خاورزمین می نویسد: «استرابو و آتنایوس و ژولیوس پولوکس» نویسندگان یونانی در آثار خویش بسیاری از آلات موسیقی بیگانه را نام برده اند و از این آلات باربی توس (بربط) و پاندورا (تنبور) بی شك از ایران است. باربی توس همان عود قدیم ایران یعنی بربط میباشد و آنرا به این سبب بربط نامیده اند که کاسه اش بشکل بر (سینه) و مرغابی (بط) هست.» (فارمر، ترجمه ۱۹۴۲ میلادی). برهان قاطع تالیف «محمدحسین بن خلف تبریزی» (۱۰۶۲ هـ.ق) اصل باربد را از جهرم فارس دانسته و می نویسد: «در فن بربط نوازی و موسیقی‌دانی عدیل و نظیر نداشت و سرود مسجع از مخترعات اوست و آن سرود را خسروانی نام نهاده بود.» ولی دکتر محمد معین در حاشیه برهان می‌نویسد: ثعالبی، باربد را اهل مرو دانسته است. «فردوسی» در شاهنامه (حدود ۴۰۰ هـ.ق) محل تولد باربد را جهرم ذکر کرده است:

زجهرم بیامد سوی طیسفون
پر از آب مژگان و دل پرزخون

و نام اورا «باربد» (به فتحه) خوانده است. چنانکه آنرا با «کاربد» هم قافیه کرده:

کسی را نبد بردرش کاربد
زدرگاهش آگاه شد «باربد»

کریستن سن نقل می کند که «سرکش»، رئیس رامشگران مجالس خصوصی «خسروپرویز» بود، روزی خبر رسید که جوانی مروی در نواختن عود مهارت دارد و خوش آواز است. می خواهد به حضور شاه برود. «سرکش» به دربان شاه پول داد تا باربد را اجازه ورود ندهد، باربد از نگهبان باغ شاه اجازه خواست که بر بالای درخت سروی برود، او با لباس سبز و عودی یا بربطی به همان رنگ در بین شاخه های درخت خود را پنهان کرد و هنگامیکه شاه آمد و جام در دست گرفت او ساز زد و آواز دل انگیزی بخواند و با جامهای پی درپی «خسرو» او آهنگهای یزدان آفرین پرتو فرخاره و سبزاند و سبز را خواند و چون او را نیافتند بفرمان شاه خود را نمایان کرد و از نزدیکان او گشت. «فردوسی» در شاهنامه سرگذشت مذکور را با جزئی تفاوتی ذکر کرده است. ثعالبی گوید که سرکش، باربد را بر اثر حسادت مسموم کرد ولی «فردوسی» این داستان شوم را ذکر نکرده و گوید: هنگامیکه «خسرو» به وسیله فرزند خود «شیرویه» بزندان افتاد، «باربد» در آن هنگام زنده بود و با قلبی اندوهناك به زندان خسرو رفت و آهنگی نوحه آمیز سرداد و سپس چهار انگشت خود را بریده به منزل رفت و سازهای خود را آتش زد (کریستن سن، ترجمه ۱۳۳۵ هـ.ق).

نظامی گنجوی در «خسروشیرین» از باربد وسی لحن او نام می برد که البته برخی ممکن است قبل از باربد هم از نظر آهنگ وجود داشته باشد. نظامی گوید:

درآمد «باربد» چون بلبل مست
گرفته بربطی چون آب در دست
زصددستان که او را بود دمساز
گزیده کرد سی لحن خوش آواز

دیگر از رامشگران دوره «خسروپرویز»، «بامشاد»، «رامتین» یا «رامین» و «آزادوار» چنگی بوده اند (خالقی، ۱۳۱۷).

ابوالفرج اصفهانی صاحب کتاب «اغانی» (قرن چهارم هـ.ق) ذکر کرده است که در غیاب «باربد» شخصی کوك ساز او را به هم زد و او به هنگام بازگشت، چون در حضور شاه کوك کردن ساز جایز نبود با همان ساز بی کوك به خوبی نواخت و مطلب را به اطلاع شاه رسانید و مورد تحسین شاه قرار گرفت (اغانی نقل از شفق ۱۲۹۳).

نظامی گنجوی بربط باربد را باسه سیم (ستای باربد) ذکر کرده است:

ستای باربد دستان همی زد
به هشیاری ره مستان همی زد(**)

آهنگها و الحان دورهٔ ساسانی زیاد است که در دیوان شعرا به ویژه دیوان «منوچهری» آمده است. بعضی دستانها حوادث تاریخی را به یاد میآورد که ساسانیان علاقهٔ زیادی به ذکر آن حوادث نشان می‌دادند، مانند حکایت «کین سیاوش» (سیاوش پسر کیکاوس به امر افراسیاب پادشاه توران کشته شد و انتقام او را پس از جنگهای طولانی پسرش کیکاوس کشید) یا «کین ایرج» (ایرج پسر فریدون را برادرانش کشتند و یکی از بازماندگان او منوچهر انتقام خون اورا کشید). برخی دستانها در وصف قدرت و ثروت خسرو پرویز است مانند «باغ شیرین»، «باغ شهریار» و «تخت طاقدیس» که به نام تخت طاقی شکل نفیس جواهرنشان خسرو پرویز نام‌گذاری شده است و هفت کنز (گنج) و گنج بادآور و کنز گاو که اشاره به داستانهایی دارد. در مورد گنجهای خسرو و آهنگ «شبدیز» که به نام اسب معروف خسرو پرویز بوده است و نوشته‌اند که خسرو این اسب را بسیار دوست می‌داشت و قسم یاد کرده بود که هر کس خبر هلاکتش را بدهد او را به قتل رساند. روزی که شبدیز مرد میرآخور هراسان شد و به باربد پناه برد. باربد ضمن آوازی، واقعهٔ اسب را با ابهام به خسرو گوشزد کرد. شاه فریاد برآورد که ای بدبخت مگر شبدیز مرد؟ و خواننده (باربد) در پاسخ گفت: «شاه خود چنین فرمایند!» خسرو گفت: «بسیار خوب هم خود را نجات دادی هم دیگران را». این داستان را «ثعالبی» نقل کرده است و بیش از آنها خالد الفیّاض شاعر عرب (متوفی ۷۱۸م) آنرا به نظم درآورده است (براون، ترجمهٔ ۱۳۳۵ هـ.ش) برخی داستانها در وصف جشنها است مانند بهار، نوروز بزرگ، سروستان، ماه ابر کوهان، نوش لبان و غیره. «راست» که در موسیقی آن‌روز بوده امروز نام آن در موسیقی ایرانی آمده است. (کریستن سن، ترجمه ۱۳۱۷ هـ.ش) حمدالله مستوفی در تاریخ گزیده می نویسد: «باربد جهت بزم، سیصد و شصت نوا ساخت که هر روز یکی گفتی.» اسامی سی لحن باربد آن گونه که عباس اقبال («کاوه» ۱۹۲۱ میلادی) از فرهنگ سروری و اشعار نظامی گنجوی نقل کرده است بدین ترتیب است: ۱ـ آرایش خورشید ۲ـ آئین جمشید ۳ـ اورنگی ۴ـ باغ شیرین ۵ـ تخت طاقدیس ۶ـ حقّهٔ کاوس ۷ـ راحِ روح ۸ـ رامش جان ۹ـ سبز در سبز ۱۰ـ سروستان ۱۱ـ سروسهی ۱۲ـ شاذان مروارید ۱۳ـ شبدیز ۱۴ـ شب فرّخ ۱۵ـ قفل رومی ۱۶ـ گنج بادآور ۱۷ـ گنج ساخته (سوخته) ۱۸ـ کین ایرج ۱۹ـ کین سیاوش ۲۰ـ ماه ابرکوهان ۲۱ـ مشکدانه ۲۲ـ مروای نیك ۲۳ـ مشکمالی ۲۴ـ مهرگانی ۲۵ـ ناقوسی ۲۶ـ نوبهاری ۲۷ـ نوشین باده ۲۸ـ نیمروز ۲۹ـ نخجیرکان ۳۰ـ گنج کاروان.

در برهان قاطع به جای گنج کاروان، گنج گاو ذکر شده است و نظامی در خسرو شیرین این سی لحن را آورده است. جز آن که سه لحن «کبك دری» و «کیخسروی» و «نوروز» را به جای سه لحن «آئین جمشید» و «راح روح» و «نوبهاری» آورده است. از اسامی دیگر الحان دورهٔ ساسانی که ذکر شده است، چند دستان یا لحن دیگر ذکر می‌کنیم: راهوی، چکاوك، خسروانی، نوروزبزرگ، نوروز خردك، نوروز خارا، جامه‌دران، نهاوندی، نهفت و زیرافکن.

برخی از اسامی فوق هنوز هم جزو نام گوشه‌های دستگاههای موسیقی سنتی ایران باقی است و توسط نوازندگان سنتی نواخته شده است ولی به درستی نمی‌دانیم آهنگ آنها نسبت به دورهٔ مورد بحث تا چه حد تغییر پذیرفته است. البته موسیقی سنتی ایرانی تغییر و تحول سریع نداشته و محافظه کار بوده است به عنوان مثال: تخت طاقدیس و ناقوسی در سه گاه و نوا؛ چکاوك و نوروز در دستگاههای همایون؛ خسروانی در دستگاه ماهور و راست پنجگاه، جامه‌دران در افشاری و بیات اصفهان، زیرافکن در دستگاه ماهور و نوروز صبا و نهفت و رهاوی در دستگاه نوا، راح و روح در دستگاه

● قطعات توصیفی مانند «مرگ شبدیز» و «کین سیاوش» در دورهٔ باربد رواج گرفت و یاد آور حوادث تاریخی (یا اسطوره‌ای) است

● از جمله ضبط‌های تاریخی موسیقی ایران می‌توان از آواز راح روح (آقاغفار) و کمانچهٔ باقرخان (۱۹۱۰ م)، آواز نوا (ادیب خوانساری)، آواز اقبال السلطان و تار عبدالحسین شهنازی (۱۹۳۱ م) نام برد.



شور موجود است.

(در اینجا نمونه نوت چند نغمه و گوشه موجود در دستگاههای موسیقی ایرانی که با نامهای منتسب به «باربد» در ردیف سنتی باقی مانده و توسط استاد «علینقی وزیری» حضوراً از نوازندگی استادان مشهور عصر ناصری مانند «میرزا عبدالله» و آقا «حسینقلی» نوت شده بود به کنگره عرضه شد.)

از نامهایی که در بالا آمده است، «مشکدانه» نام ندیمهٔ شیرین بوده است. در حال حاضر نوروزخوانی توسط نوروزخوانها در مازندران مرسوم است. از اولین آثار اجرا شده از گوشه‌های فوق که ضبط گردیده است و جزء ضبط های تاریخی بشمار می آید می توان اینها را برشمرد: آواز راح روح با رنگ کردی آواز آقا غفار و کمانچهٔ باقرخان در صفحه گرامافون E.M.I (۱۹۱۰ میلادی). آواز نوا («کیکاوسی») آواز ادیب «خوانساری» ضبط در صفحه گرامافون AX-709, H.M. (۱۹۳۱ میلادی). درآمد نوا، نهفت، «حسینی»، آواز «اقبال السلطان» تار «عبدالحسین شهنازی» GFصفحه H.M.V (۱۹۳۱ میلادی). «همایون»، «چکاوك» و بیداد آواز «تاج اصفهانی» صفحهٔ H.M.V.GF-68 (۱۹۳۳ میلادی).

احتمالاً هفت مقام خسروانی و سی لحن «باربد» و سیصد و شصت دستان با روزهای هفته و ماه و دوازده مقام بعدی موسیقی ایرانی با منطقة البروج و ۳۶۰ روز سال ساسانیان نسبت داشته است.

ویژگیهای موسیقی دوره باربد

۱. آهنگها و اجراها و آوازها یك صدائی (Monophony) بوده و مشخصات ملودیك و ریتمیك (وزنی) آن در دورهٔ خسروپرویز تنوع بیشتری یافت و وجود موسیقیدانانی چون باربد دراین دوره و حمایت از آنان توسط دستگاه حاکمه باعث رواج و تنوع موسیقی شد.

۲. وجود تعدادی رامشگران در دربار پادشاهان و حکمرانان به آن علت بوده است که یگانه محل استخدام آنها همان مراکز بوده اند و همنوازی تعدادی نوازنده یاخواننده، آن گونه که در نقشها (مانند طاق بستان) دیده می شود دلیل بر وجود نوعی موسیقی چند صدائی (Polyphony) نمی باشد، بلکه وجود تعدادی نوازنده در حال همنوازی برای ایجاد افزایش بلندی و شدت صوت (Intensity and Loudness) به ویژه در فضاهای بازمانند شکارگاه و غیره بوده است.

۳. قطعات موسیقی بدون وزن متریك، مشابه اکثر گوشه های دستگاههای موسیقی سنتی وجود داشته است و وزن قطعات موزون متریك را در موسیقی، جمعی دختران خواننده با دست زدن حفظ می کرده اند و این سنت از دیرگاهان معمول بوده است.

۴. الحان موسیقی با تناسب وزن و ملودی پشت سرهم ردیف می شده یا برخی به تنهائی نواخته می شده و هر کدام از مقامها بر Motive واحدی استوار بوده ولی راه بر بداهه نوازی (Imorovisation) باز بوده است.

۵. در ملودیها یك نوت فائق یا شاهد (Witness) محور ملودی بوده است. و گام بیشتر بر یك دانگ (Tetrachordal - Systems) استوار بوده است. چنانکه در موسیقی سنتی ایران چنین است.

۶ـ در آواز ـ و به ویژه آواز دختران ـ آن که صدای زیرتر و بلندتری داشته است پسندیده تر بوده است. با توجه به اجرای آواز در فضاهای باز (مانند شکارگاه و غیره) بلندی صوت خواننده مطرح بوده است.

۷ـ قطعات توصیفی مانند مرگ شبدیز، کین سیاوش در دورهٔ باربد رواج گرفت و در اکثر موارد سازنده و اجراکننده، یك نفر بوده است.

گزیده مراجع:

ـ اقبال، عباس، موسیقی قدیم ایران، روزنامه کاوه، سال دوم شماره ۴ برلین، آوریل ۱۹۲۱.

ـ براون، ادوارد. تاریخ ادبی ایران، ترجمهٔ صالح، علی پاشا، تهران ۱۳۳۵.

ـ خالقی، روح الله. نظری به موسیقی، جلد دوم، تهران ۱۳۱۷.

ـ سپنتا، ساسان (دکتر)، تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران، اصفهان ۱۳۶۶.

ـ شفق، رضازاده (دکتر)، باربد، مجله ایرانشهر، سال سوم، شماره ۱ـ۲، دیماه ۱۲۹۳.

ـ فارمر، هـ ج (دکتر)، تاثیر و نفوذ ایران در تعبیهٔ آلات موسیقی، مجلهٔ روزگار نو ج ۱ شمارهٔ ۲ پائیز ۱۹۴۲، لندن.

ـ فردوسی، شاهنامه، چاپ امیرکبیر تهران ۱۳۵۴.

ـ فروغ، مهدی (دکتر)، آلات موسیقی قدیم ایران، مجلهٔ موسیقی، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۵، دی ۱۳۳۵، ص ۸۴.

ـ فرهنگ برهان قاطع، محمدحسین بن خلف تبریزی، به اهتمام دکتر محمد معین، ۵ مجلد ۱۳۳۰ـ۳۵

ـ کارنامه اردشیر بابکان، به اهتمام صادق هدایت ۱۳۱۸

ـ منوچهری دامغانی (دیوان) به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران ۱۳۵۶.

ـ کریستن سن، آرتور، نکته هائی از موسیقی دوره ساسانیان، ترجمهٔ ـ هـ مجلهٔ موسیقی، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۶، بهمن ۱۳۳۵.

ـ کریستن سن، آرتور. ایران در زمان ساسانیان، ترجمهٔ یاسمی، رشید، تهران ۱۳۱۷.

ـ وزیری، علینقی. موسیقی نظری، جلد دوم، تهران ۱۳۱۳.

ـ وزیری، علینقی. دستور ویلن، جلد اول و دوم. تهران ۱۳۱۶.

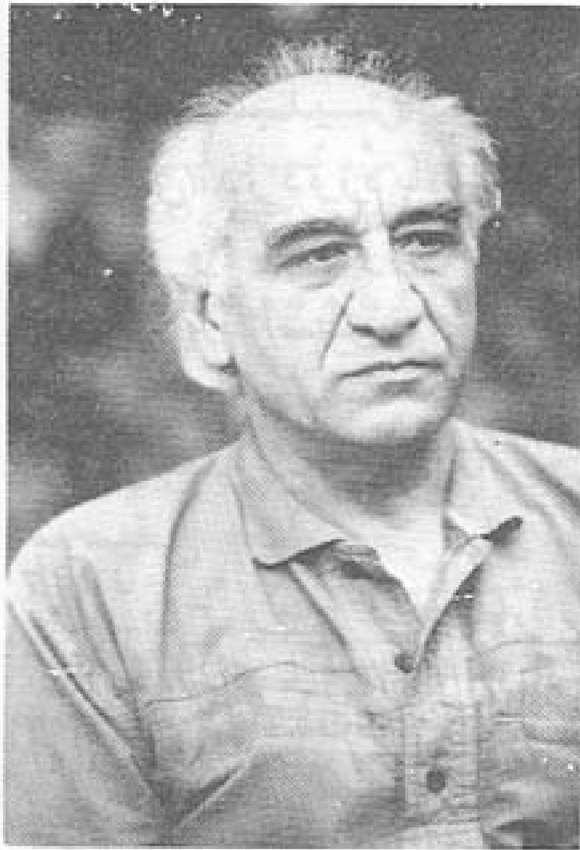
Farmer, H,G., «An Outline History Of Music and Musical Theory.» In A Survey Of Persian Art, Ed. Arthur. U. Pope and Phylis Ackerman. London, Vol, VI,1964.Unvala, J.M.King Husrav and His Boy, Paris, 1917

*) توضیح ادبستان: در جاهایی که با علامت (*) مشخص شده اند مؤلف محترم دوواژه را به خط پهلوی (از کتاب خسرو و غلام) آورده بودند که امکان حروفچینی و یا نوشتن صحیح آن مقدور نبود.

**) «فارمر» قول خالد الفیاض (وفات: ۷۱۸م) شاعر عرب را نقل کرده که «بربط در زمان خسروپرویز (قرن هفتم میلادی) چهار سیم داشته (تاریخ موسیقی خاورزمین، فارمر، ترجمهٔ بهزادباشی، تهران، ۱۳۶۶، ص ۵۰) ■

• گفتگو با استاد فرامرز پایور

موسیقی را مردم باید بپسندند و اهل فن بپذیرند



□ جناب آقای پایور! سالهاست که شما به نوازندگی سنتور اشتغال دارید. چهرهٔ شما برای موسیقیدانان و علاقمندان به موسیقی شناخته شده است. ضمن تشکر از این که وقت خود را دراختیارمان گذاشتید، می‌خواهیم از شما تقاضا کنیم مختصری از زندگی خودتان را برای نسل جوان توضیح دهید.

■ درسال ۱۳۱۱ درتهران متولد شدم درادامهٔ تحصیلات ابتدائی، دبیرستان دارایی را تمام کردم و سپس دروزارت دارایی مشغول به کار شدم تازمانی که کارمندان اضافی این وزارتخانه را دراختیار سازمان مبارزه با بیسوادی گذاشتند و به این ترتیب من به آموزش و پرورش منتقل شدم و بعد هم از آنجا بازنشسته شدم. اینها جریان ظاهری واداری کارمن است. تقریباً خیلی کم دراداره بودم، همه می‌دانستند من به موسیقی علاقه‌مند هستم و خیلی زودهم بازنشسته شدم و به کار موسیقی ادامه دادم.

□ چطور شد به سنتور علاقمند شدید. چه انگیزه‌ای باعث شد که این رشته را دنبال کنید؟

■ علاقه به موسیقی ازپدربزرگم «مظفرالدوله» که نقاش و مجسمه ساز و موزیسین بود به من به ارث رسید. اصولاً موسیقی از طرف خانواده پدری درخانواده ما ارثی است. پدرم به سنتور علاقه داشت و سنتوری خرید ومدتی کار کرد و آن سنتور همان طور باقی ماند. مادرم هم ویلن می‌زد. درخانهٔ ماسنتوری وجود داشت. من هم شروع به زدن سنتور کردم.

□ اولین استادی که کار را با اوشروع کردید چه کسی بود؟

■ سنتور راپیش آقای مسعود روشن شروع کردم، (ایشان الان درآمریکاهستند). کار را بدون نت شروع کردم. یك سالی کار کردم وبعد دیگر نرفتم چون به این شیوه علاقمند نبودم و فکر می کردم کارم اساسی نیست و باید صحیح کار کرد. یادم نیست از کجا متوجه شدم که مرحوم استاد صبا سنتور درس می‌دهند. بایکی از دوستانم خدمت ایشان رفتیم و بالاخره مشغول به کار شدیم.

□ پس کلاً مرحوم صبا سنتور را به شما آموخت؟

■ بله. شش سال تمام از ایشان درس گرفتم و بعدهم بازتعلیم وتدریس تعطیل نشد وتاآخر عمر ایشان از محضرشان استفاده کردم

□ همه می‌دانیم ابوالحسن صبا درموسیقی دارای شخصیتی تك بعدی نیست، یعنی طیف گسترده‌ای دارد که شامل ویلن، سنتور، سه تار و... می‌شود و درتمام این زمینه‌ها به مرحله عالی یعنی به اوج مهارت رسیده است. شما که شاگرد ایشان بودید آیا می‌توانید بفرمائید که چرا مکتب صبا بهترین نوازنده هارا تعلیم داد و تربیت کرد؟

■ صبا به معنای واقعی استاد موسیقی ایرانی بود. البته درویلن و سه تار استادی بی نظیر بود. از روی علاقه زیادی که به همه سازها داشت، تار، سنتور، فلوت و... هم می‌زد. این شخص به موسیقی علاقمند بود تمام موسیقی را به خوبی می‌دانست و درحافظه داشت و عجیب علاقه‌مند بود که موسیقی را به طرز متدیك درس بدهد مزیت تدریس استاد صبا درسه عامل بود که باعث شد شاگردان خوبی تعلیم دهد:

اولا بانت درس می‌داد. دوم این که ردیف درس می‌داد و سوم تکنیك صحیح سازرا درس می‌داد. و به خصوص درتدریس سنتور، چون آن روزها نظم خاصی برای سنتور نبود وهرکسی برای خودش چیزی درس می‌داد. ولی ایشان مکتبی را که از «حبیب سماعی» گرفته بود تدریس می کرد واین سه عامل درتمام شاگردانش جمع بود.

□ شما ساز مرحوم سماعی را شنیده‌اید؟

■ خودش را ندیدم صفحه‌اش را شنیده‌ام.

□ مختصری از ساززدن استاد سماعی و حالات آن را بیان کنید.

■ ایشان درجوی پرورش یافته بود که همه موسیقیدان واقعی بودند. پدرش استاد موسیقی بود وازبچگی شروع به ساز زدن کرد، چیزی هم جز موسیقی ایرانی نمی‌شنید، وهم موسیقی اصیل را خوب کار می کردوهم تکنیك سازرا ازپدرش یادگرفته بود واستعداد بداهه نوازی هم داشت، درنتیجه تمام عوامل برای این که موزیسین خوبی شود دراوجمع بود.

□ شادروان صبا هم همان مسیر حبیب سماعی را طیّ کرد منتهی بانت وعلم موسیقی...

■ بله، درجاهای دیگر هم گفته‌ام که مرحوم صبا باچه زحمتی این مطالب را از مرحوم سماعی می‌گرفت منتهی سماعی آدمی بود که اهل تدریس وچیز یاد دادن نبود.

□ بله می‌دانیم که یك عده از استادان هستند که واقعاً دررشتهٔ خود استادند، منتهی هیچ شاگردی تربیت نکرده‌اند و به اصطلاح بازماندهٔ هنری از خودشان به جانگذاشته‌اند.

اما صبا چون بانت ومتدیك کار می کرد. ونوازندگی وتدریس را تواماً انجام می‌داد ومعلم خیلی خوبی هم بود. کمی از شخصیت وشیوهٔ آموزش استاد بگوئید.

■ روش واستیل کارش فوق‌العاده بود. آدم با حوصله‌ای بود. به خوبی به یاد دارم که سرکلاس چه عرقی می‌ریخت تا اینکه دوتانت می‌نوشت. این نت‌هایی که به راحتی دردست همه هست، به سادگی به دست نیامده. برای نوشتن هرجمله‌اش استاد وشاگردها ساعتها معطل شده اند البته برای ویلن خیر. استاد، ویلن را به دست می گرفت انگشت روی سیمها وپرده‌ها می گذاشت وبایك دست می‌زد وبا یك دست می‌نوشت. ولی برای سنتور که اصلا نتی وجود نداشت. او می‌خواست این کار را شروع کند. نمی‌دانید که باچه زحمتی نتی پیدا می کرد وروی کاغذ می‌آورد. تاشاگرد بهتر بفهمد. واقعاً خیلی برای موسیقی مازحمت کشید و دراین مختصر نمی‌توان همه را بیان کرد.

□ نظر تمام دست اندرکاران موسیقی این است که شما درنوازندگی سنتور به اوج مهارت فنی رسیده‌اید. عده‌ای هم هستند که درموسیقی اصطلاحات دیگری به کار می‌برند مثلاً مهارت فنی شمارا با کلماتی مانند ژیمناست و آکروبات و... تعبیر می کنند نظرخودتان دراین باره چیست؟

■ این سئوال را باید از خودشان بپرسید که چه می‌خواهند بگویند. هرکسی درمورد روش کار ونوازندگی‌اش عقیده‌ای دارد. مثلا آقای دهلوی یك جور آهنگ می سازند. آقای تجویدی به نحو دیگر و... عقیده من این است که اولا حفظ ردیف موسیقی قدیم

□ در کار هنری باید جهش و تحول باشد منتها برمبنای موسیقی اصیل و صحیح باید کارماندنی و همیشگی انجام گیرد نه فقط برای یك دورهٔ کوتاه.

□ تکرار آواز، جوانها را خسته و زده می کند و اصولاً هرگروه سنی موسیقی مخصوص به خود را لازم دارد.

□ کوك سنتور مهمتر از زدن آن است و حوصله‌ای که برای کوك کردن سنتور لازم است برای زدنش لازم نیست. همیشه گفته‌اند دوساعت سنتور را کوك کنید و ده دقیقه بزنید.

(هم به صورت مکتوب وهم با نواختن آن) لازم است و باید برای همیشه، هم برروی نوار و هم بانت حفظ شود. ومن درنظر دارم ردیف آوازی آقای دوامی را تنظیم وچاپ کنم. همه چیزهائی که مربوط به گذشته است باید بصورت مدون چاپ شود، تا تحریفی درآن صورت نگیرد. به هرحال هرکسی نظری دارد و ذوقها متفاوت هستندو هرچه هم می گذرد تغییر می یابد، البته تغییرش مهم نیست بلکه از بین رفتن اصل مهم است. اگر عین یك تصنیف را همه بخواهند بخوانند و بزنند می شود یك کتاب ولی به هرحال اصل باید بماند واز بین نرود و درضمن باید ذوق هم به کار برد. البته این که به آنچه داریم اکتفا کنیم نیز درست نیست چون به این ترتیب راه پیشرفت موسیقی بسته می شود. خوب حالا هرکسی بنابه ذوق وسلیقه واقتضای زمان چیزی می سازد. شاید آنچه را من اکنون می سازم این جهشها وبرشها و ژیمناستیك بازیها را نداشته باشد، آدم وقتی جوان است سعی می کند چیزهای پیچیده‌ای بسازد، یواش یواش که پخته تر می شود آرام می شود. کارهای استادان قدیم هم به همین صورت بوده. مرحوم صبا هم همین طور کار کرده، آهنگی به نام «به یاد گذشته» ساخته که واقعاً ملایم است درصورتی که قبلاً قطعه‌ای مثل «چهار مضراب اصفهان» ساخته بود که بریبچ وخم بود و این هردو در جای خود لازم هستند. در کار هنری باید جهش و تحولی باشد، منتهی برمبنای موسیقی اصیل و صحیح و کاری ماندنی و همیشگی باشد نه اینکه فقط برای یك دوره کوتاه.

□ در مورد آهنگسازی و آهنگهایی که ساخته اید و کارهایی که در حوزهٔ موسیقی انجام داده اید، مقداری توضیح دهید.

■ در زمینه سنتور کتاب «دستور سنتور» را برای مبتدیان نوشتم که هنوز هم مورد استفاده است. حتی کسانی هم که در رشته‌های دیگر موسیقی فعالیت دارند از این کتاب استفاده می کنند. بعد از آن کتابی در نقل «چهار مضراب» است که مربوط به همان برشهایی است که می‌فرمائید. به عقیدهٔ من موسیقی ضربی و محرك برای جوانها لازم است. باید آنها از خمودگی بیرون بیایند. آواز خواندن همیشگی و یکنواخت، جوانها را خسته و از موسیقی ایرانی، زده می کند. هر گروه سنی، موسیقی مخصوص به خود را لازم دارد. به خصوص جوانها، که لازم است موسیقی محرّك داشته باشند و درست همین امر باعث می شود جوانها بیشتر به موسیقی غربی گرایش پیدا کنند و به موسیقی خودشان اهمیت ندهند. پس خودما [موسیقیدانها و آهنگسازان و برنامه‌ریزان موسیقی] هستیم که باعث گرایش آنها به موسیقی غرب می شویم. از دیگر آثارم، «هشت آهنگ» است: هشت تا از قطعات موسیقی برای سنتور است. قطعات موسیقی مجلسی. تقریبا تمام آنچه را که من در رادیو و تلویزیون و مجالس و صفحه و نوار و... زده‌ام به صورت مدون جمع‌آوری کرده‌ام تا افرادی که تمایل به استفاده از آنها دارند این کار را درست انجام دهند. بعضیها از روی نوار گوش می کنند و می‌زنند و در این کار امکان اشتباه وجود دارد. کتاب دیگری که نوشته‌ام، ردیفی است برای چپ کوك، در حقیقت دنباله ردیفهایی است که استاد صبا برای سنتور نوشته‌اند، به این معنا که در حد توانم مضرابهای جدیدی را پیدا کردم و با آنچه از قدیم به خاطرم مانده بود و گوشه‌هایی که در ردیفهای استاد صبا نبود، در اینجا نوشتم. ضمناً کوك را تغییر دادم که بچّه‌ها و تازه کارها بتوانند از کوکهای دیگر هم استفاده کنند. بالاخره، آخرین کارم کتابی در مورد ردیفهای ابتدایی است. یك دوره آوازهای خیلی ساده و مختصر را نوشتم چون کتابی که استاد صبا نوشته بودند خیلی قدیمی است و اصل و پایه موسیقی ما است و من بعد از سالها تدریس متوجه شدم جوان بیست ساله نمی تواند این را بفهمد و در این صورت لذتی نیز نخواهد برد. ردیفهای ساده و ملودیهای ساده و قشنگ را نوشتم که ابتدا جوانان با موسیقی آشنایی پیدا کنند و بعد ردیفهای صبا را بزنند و اتفاقاً نتیجه مثبتی هم گرفتم.

□ یعنی در واقع کار شما پیش درآمدی است برای ردیفهای صبا؟

■ بله. این کارهایی است که من در زمینه سنتور انجام داده‌ام. در زمینه موسیقی قدیم هم کارهایی کرده‌ام، از جمله آثار «حسین خان مختاری» را جمع آوری کردم، ردیف آوازی آقای دوامی را نوشتم و تمام تصانیف قدیم را جمع آوری کرده و آنها را برای چاپ داده‌ام. از دیگر کارهایم اجراهای شخصی آهنگهایی است که ساخته و در رادیو تلویزیون اجرا کرده‌ام. چند نمونه‌اش در دسترس است.

□ اگر ممکن است به زبان ساده در مورد کوك سنتور که از کارهای مشکل ـ به خصوص در ارکستر و کارهای جمعی ـ است توضیحی بدهید. همچنین مقداری در مورد سنتور «کروماتیك» (که البته هنوز مراحل اولیه را می گذراند و ناتمام مانده) اگر مطلبی دارید، بفرمایید.

■ دقیقاً به خاطر نمی آورم که چه کسی این مطلب را برایم نقل می کرد، یا مرحوم حاج آقا محمود یا آقای دوامی. گفتند که: مرحوم «سماع حضور» وقتی می خواست سنتور بزند یك ساعت سنتور را کوك می کرد و بعد می گفت حالا خسته شدیم چای بیاورید! بعد از نوشیدن چای دوباره یك ربعی سنتور را کوك می کرد و بعد شروع به زدن می کرد. البته خیلی خوب و فوق العاده عالی ساز می‌زد و همه لذت می بردند. این را باید در نظر داشت که سنتورهای اولیه از نظر تکنیك سازندگی این قدر پیشرفته نبودند که کوك را خوب نگه دارند و صدای خوبی هم نداشتند. البته شنیده‌ام که بعدها اشخاصی سنتورهایی ساخته‌اند که خیلی بهتر بوده. می گویند در دورهٔ «حبیب سماعی» هم همین طور بوده و هرکسی می‌خواسته این ساز را بنوازد، برای کوك کردنش یك ساعتی باآن ور می‌رفته. خلاصه کوك کردن سنتور مهمتر از زدن آن است و به قول آقای دهلوی اگر سنتور کوك نباشد کار نوازنده‌اش مثل ویلن زنی می‌ماند که خارج می‌زند.

حوصله‌ای که برای کوك سنتور لازم است برای زدنش لازم نیست. همیشه گفته‌اند دو ساعت سنتور را کوك کنید و ۱۰ دقیقه بزنید! سنتور ناکوك خیلی بداست و صداهای ناجوری می‌دهد. این مشکل همیشه بوده حتی برای سازهای دیگر مثلاً تار که شش تا سیم دارد. البته گاهی هم واقعاً گوش آمادگی ندارد و نمی تواند ساز را کوك کند. چند بار از دوستان مرتضی خان محجوبی شنیدم که ایشان رفته‌است که پیانو را کوك کند تا مثلاً همان شب بزند و بعد از مدتی بلند شده با عصبانیت گفته این ساز کوك نمی شود و من نمی زنم! می بینید که کوك کردن واقعاً مهم است. البته سازهای بدون کوك مثل ویلن، نی و کمانچه زدنشان مشکل است ولی احتیاج به کوك ندارند. به نظر من بهترین فردی که ساز را عالی کوك می کند، استاد عبادی است، کار ایشان فوق العاده و از همه بهتر است. سنتور مشکل کوك را دارد و هنوز هم حل نشده است. یك شب هنگام اجرای کنسرت استاد قنبری دیدند من دارم ساز را کوك می کنم و به خاطر نور «نورافکنها» کوك باز می شد. ایشان زحمت کشیدند و ترتیبی دادند که یك مقدار کوك راحت تر انجام شود و دستگاهی برای این کار ساختند. (مثل رگلاتور برای سازهای دیگر) البته کار ایشان مصادف شد با دوران انقلاب. و چون لازم بودمقداری از وسایل از اروپا وارد شود و شامل مخارج زیادی می شد، کار ناتمام ماند. البته مشکل نور و سرما و گرما برای همه سازها وجود دارد، وقتی سازرا برروی صحنه می برید نور در آن تاثیر می گذارد، منتهی چون سازهای دیگر سیمهایشان کمتر است نوازنده می تواند همان جاساز را کوك کند. ولی مشکل کوك سنتور را اگر دولت و یا مراجع ذیصلاح کمك کنند، واقعاً استاد قنبری می توانند حل کنند و زحمت با ارزش ایشان جای تقدیر و تحسین دارد. سنتور «کروماتیك»، برحسب احتیاج پیدا شد و برای کارها و ارکسترهای جمعی بود. سنتور در قدیم سازی بوده که اصلاً برای تفنن از آن استفاده می کرده‌اند. آن را کوك می کرده‌اند، آوازی می‌زده‌اند و جمع می کرده‌اند. اما درهنگام کنسرت، همهٔ دستگاهها را می خواهند بزنند: چهارگاه، همایون، و... خوب! همهٔ اینها باهم کوك می‌خواهد و این مشکل را ایجاد می کند. روی هرچیزی برحسب احتیاج فکر می شود. سنتور هم چون چنین اشکالی داشت، این فکر را برایش کردند ولی چون کار به نحو سیستماتیك پیش نرفت، (اگر ژاپنی بود حالا می‌دیدیم که به کجا رسیده بود) و احتیاج به حمایت دولت داشت، ناتمام ماند. افراد علاقمند چنین پولهایی ندارند و پولدارها هم علاقمند نیستند. ◀

یک تاجر بازاری که سرمایه‌اش را برای درست کردن سنتور کروماتیک خرج نمی‌کند. [از قدیم گفته‌اند که درم داران عالم را کَرم نیست، کَرم داران عالَم را درم نیست!]. دولت باید این کار را انجام دهد. تا حدی که افراد، علاقمند بودند کار پیش رفت ولی بعد متوقف شد. البته اصلاً کار ارکستر بزرگ هم که فعلاً متوقف شده. ما اگر کنسرت‌های دسته جمعی داریم، سعی می‌کنیم کوکهای متفاوت بگذاریم، چند سنتور ببریم، بین برنامه آنتراکت می‌گذاریم و در قسمتهای مختلف، کوک را تغییر می‌دهیم. کوک کردن سنتور واقعاً مهم است هرکس این کار را خوب انجام دهد واقعاً مزیّتی دارد.

□ شما شخصاً در زمانها و مکانهای مختلف کنسرت‌های زیادی داده‌اید. آیا می‌توانید شرح مختصری در مورد تاثیر کنسرت‌های موفق‌تان در بینندگان یا شنوندگان بفرمائید؟

■ کنسرت که ناموفق نیست! هرچه هم بد باشد، بالاخره مردم دستی می‌زنند و تشویق می‌کنند!

□ نه از نظر خودتان می‌گوییم

■ کنسرت موفق، کنسرتی است که اگر چند دفعه دیگر هم همان کنسرت اجرا شود، باز همان جمعیت یا بیشتر بیایند و استقبال کنند. بعضی از دوستان می‌گویند حالا که مردم بلیط را خریدند و آمدند، ما هم یک چیزی سرهم بندی می‌کنیم و می‌زنیم و به این مساله توجه نمی‌کنند که اگر فردا باز هم همان کنسرت بود، دیگر مردم نمی‌آیند! تا آنجا که من یادم هست هر وقت کنسرت داشتم همیشه مردم آمده‌اند و شلوغ هم بوده. البته باید توجه داشت که هنوز مردم ما آشنایی کامل و عمیق به موسیقی اصیل ایرانی ندارند، کنسرت هم در یک محیط محدود و کوچکی اجرا می‌شود. بزرگترین سالنی که ما داریم تالار وحدت (رودکی سابق) است که بیش از هزار نفر ظرفیت ندارد، پنج شب هم که باشد پنج هزار نفر بیشتر برنامه را نمی‌بینند در صورتی که ما پنجاه میلیون جمعیت داریم: قطره‌ای است در مقابل دریا. باید برنامه‌ها بیشتر از طریق رادیو و تلویزیون پخش شود تا مردم بیشتر با موسیقی اصیل آشنا شوند. البته نباید فراموش کرد که موسیقی زنده با موسیقی ضبط شده تفاوت دارد. اصلاً شنونده‌ای که می‌آید و آنجا می‌نشیند، به این دلیل است که می‌خواهد موسیقی زنده بشنود. در اروپا با وجود دستگاههای مدرن ضبط که صدا را به بهترین نحو ضبط و پخش می‌کنند، باز هم مردم علاقمندند که به کنسرت بروند و موسیقی زنده بشنوند.

اگر موفقیتی داشته‌ام به این خاطر بوده که تا آنجا که می‌توانستم، می‌خواستم کار خوبی ارائه دهم. به خاطر خودم خوب کار کردم نه به خاطر اینکه شنونده راضی باشد. اگر هم اشکالاتی بوده به خاطر این بوده که یا هنرمندانمان کم بودند و مسافرت بودند یا اشکالات فنی و اداری بوده. مثلاً در همین کنسرت اخیر (کنسرت اساتید موسیقی) البته همه استاد بودند: استاد بهاری، استاد شهناز، آقای موسوی... ولی خوب چون بعضی‌شان نت نمی‌دانستند، کار جمعی را آن طور که دلم می‌خواست نتوانستم ارائه بدهم. البته تکنوازی‌ها بی‌نظیر بود.

□ شما سالها است متدهای مختلفی را تدریس می‌فرمائید. از نظر آموزشی مدتها است هنرستان موسیقی، فعال نیست و بدون آموزش سیستماتیک هم واقعاً نمی‌توان به پیشرفت موسیقی دل خوش کرد. با توجه به این موضوع، مقداری در مورد مساله مهم «آموزش موسیقی» توضیح دهید.

■ به نظر من کسانی که به موسیقی علاقمند هستند و استعداد موسیقی دارند باید از نظر مادی آینده‌شان تأمین باشد والا به طور جدی به دنبال موسیقی نمی‌روند و موسیقی را فقط به صورت تفننی دنبال می‌کنند ـ مثلا با شرکت در کلاسهای متفرقه البته حق هم دارند. وقتی پدر و مادری می‌بینند بچه‌شان با رفتن به سوی موسیقی، آینده‌ای از نظر مادی ندارد و به اصطلاح، تامین نیست و اصلاً فراتر از آن، موسیقی به طور رسمی شناخته شده نیست، نمی‌گذارند فرزندانشان به دنبال این رشته بروند، یا اینکه شخصی خودش می‌خواهد به دنبال موسیقی برود و فکر می‌کند در این صورت نمی‌تواند زندگی‌اش را تامین کند. نمی‌خواهم بگویم که همه باید در اندیشه پول درآوردن از این راه باشند، ولی بالاخره پول هم می‌خواهند و یک حداقلی باید تامین شود. شما می‌بینید که ارکستر سمفونیک ۶۰ نوازنده دارد که اینها هنرمند فوق العاده نیستند، ساز می‌زنند و پولشان را می‌گیرند. اگر هم نزنند ارکستر به کارش ادامه می‌دهد، ممکن است بعضی‌شان تکنواز خوبی هم باشند [و هستند] ولی دارند کارجمعی می‌کنند، پس، عضو ارکستر سمفونیک از روز اول می‌داند که اگر ساز بزند زندگی‌اش نسبتاً تامین است. اما در موسیقی سنتی: تازه بعد ازده بیست سال تمرین ورنج، باید سازی بزند و پولی بگیرد و از این نظر وضع خیلی بد است. اگر هنرستانها هم افتتاح شوند و پول زیادی هم به آنها داده شود، باز تکلیف هنر جو چیست؟ آیا دقیقاً نباید بداند که آینده‌اش چه می‌شود؟ مثلاً در اصفهان من دیدم هنرستان شبانه، دو هزار شاگرد دارد. همین امر واقعاً و به خوبی نشان می‌دهد چقدر مردم به این کار علاقه‌مند هستند. ولی خوب، به طور جدی نیست که یک هنرجوی شبانه تمام وقتش را برای موسیقی بگذارد. یکی دکتر است، یکی معلم است و.... موزیسین باید کارش فقط موسیقی باشد و بس. به اصطلاح از نظر شخصیتی هم باید خود را حفظ کند. ممکن است من نوعی هر شب بروم عروسی و ساز بزنم ولی این در شخصیت یک هنرمند واقعی نیست...

□ این مشکلی است که سالها با آن مواجه هستیم. یعنی این که به موسیقی هنوز به صورت یک نیاز و ضرورت نگاه نمی‌شود. فقط چیزی در حد تفنن است. در بسیاری از کشورها افراد از دوره مهد کودک تا انتهای دانشگاه در هر رشته‌ای که باشند، در کنار کار تخصصی خود، به موسیقی هم توجه می‌کنند و شنونده‌ها گوششان با موزیک و چشمشان با نت آشنا است. به همین جهت یک نوازنده نمی‌تواند هرچه دلش خواست برای آنها بزند و آنها هم نفهمیده، تشویق و تأیید کنند و همین مساله مرتباً در ارتقای این هنر تاثیر متقابل دارد.
موسیقی ایرانی را اصولاً تقسیم بندی کرده‌اند به ردیف سازی و آوازی. ما در موسیقی کشورمان به علل خاص اجتماعی بیشتر دنباله رو شعر هستیم و تکنیک موزیک در حقیقت با «شعر» پیش می‌رود. اگر بخواهیم موسیقی ما به صورت هنری مستقل که بیان کننده احساسات و عواطف آهنگساز باشد چه باید کرد؟

■ اتفاقاً من در این مورد تاکید دارم که مردم به خود موسیقی گوش دهند. موسیقی باید طوری باشد که مردم بپسندند و در ضمن اهل فن هم قبولش کنند. البته این کار آسانی نیست و مردم به علت اینکه از ابتدا موسیقی را از طریق آواز گوش کرده‌اند، گوششان عادت به موسیقی بدون کلام ندارد. در مورد همین نوار اخیر (نوار کنسرت اساتید موسیقی) صحبتی دارم که می‌خواهم بگویم. از کنسرت، نواری ضبط کردند و قرار شد یک روی نوار ساز اساتید باشد و روی دیگر صدای خواننده بعد با ما صحبت کردند که آقا اگر آواز نباشد نوار فروش نمی‌رود و مردم بیشتر به آواز علاقه دارند! ما هم گفتیم خوب، به خاطر این که شما ضرر نکنید، اشکالی ندارد!

بعد دیدیم نوار درآمد و سرتاسرش آواز است و به یک معنی اصلاً موسیقی ندارد. قطعه‌ای که آقای شهناز زدند واقعا قشنگ بود، بیشترش را حذف کردند و مقدار کمی از آن را در نوار گذاشتند. خود من برای این نوار کاری کردم که از یک پایه ساده ابتدایی باشد، نصف این را برداشتند و به جایش آواز گذاشتند! چهار مضرابهای بیشتری داشت که آنها را هم حذف کردند. از سازهای سلو بیشتر استفاده شده بود که همه آنها را هم حذف کردند. آقایان بهاری و شهناز ساز بسیار خوبی زدند که همه آن قسمتهای مورد نظر را حذف کردند و به کلی نوار به یک نوار خسته کننده تبدیل شده البته ما ابتدا با وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی قرار داد بستیم و قرار بود آنها این کار را انجام دهند و خدا می‌داند من چه قدر خوشحال بودم که آنها می‌خواهند در کنار سایر فعالیتهایشان در حوزه‌های دیگر یک کار فرهنگی نسبتاً کامل و با ارزش در موسیقی انجام دهند، ولی چیزی که به بازار آمد، حذف سازها و به جای آن، نشاندن آواز بود و من که شخصاً اصلاً رضایتی از این نوار ندارم. امیدوارم مرجعی برای رسیدگی باشد و روزی برسد که به این کارها از سر تعهد و دلسوزی و تخصص رسیدگی شود.

الان نوارهای موسیقی و منجمله همین نوار در اختیار شرکتهایی قرار می‌گیرد که می‌خواهند تجارت کنند و پول بیشتری به دست بیاورند. حتی در نوشته‌های جلد نوار هم اشتباهات زیادی وجود داشت و کلاً من به این نوار معترضم. البته گفتم چون نمی‌خواهم ضرر کنند یک مقدار حذف سازها ایرادی ندارد ولیکن آخر همه‌اش را به کلی حذف کرده‌اند. در این مورد ما تجربه‌ای هم داشتیم و آن نواری بود که با آقای رستمیان پر کردیم. در آن مورد هم تذکر دادم که آقا در این نوار، «آواز» زیاد است و مردم را خسته می‌کند و دیدیم که همین طور شد و نوار هم کمتر فروش رفت.

□ آقای پایور من در مورد کم شدن فروش نوار به طور بسیار تقریبی آماری گرفتم. بعضی می‌گفتند به ۳۰ درصد فروش قبل کاهش یافته و بعضی هم می‌گفتند به ۴۰ در صد شاید از این مقدار، کمتر هم شده باشد. عقیده شخص من این است که در چند ساله اخیر از

آقای فرامرز پایور طی سه سال تحصیل نزد اینجانب موفق به فراگرفتن و تکمیل یک دوره کامل موسیقی ایرانی

در سنتور که یکی از سازهای قدیم و جالب ایران است گردیده است.

مهارت ایشان بخصوص در این فن حقیقتاً مورد تحسین است.

[illegible] تحت تأثیر می‌گیرد.

[illegible] معرفی میکند.

[illegible] لذا وجود او

[illegible]

[illegible] بعضاً در شرف طبع است با کمک

و مساعدت او صورت گرفته.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

و پیشرفت او را آرزو می‌کنم.

[illegible] ابوالحسن صبا

۱۳۳۶/۲/۱۴

[illegible]

۱۳۴۹

دست نوشته‌های
مرحوم عبدالله
دوامی واستاد ابوالحسن صبا

دستگاهها موسیقی، بیش از حد لازم استفاده شده و دستگاهها را به یك تعبیر به فرسودگی کشانده اند یعنی نوارهای تولید شده اکثرا تکراری است و چیزی هم که تکرار شود طبیعتاً هرچه هم خوب باشد، باز باعث خستگی گوش شنونده (و حتی شنوندگان بسیار علاقمند) می شود. ما به این دستگاهها موسیقی ایران نیاز داریم و اینها منبع گرانبهای موسیقی ما هستند و باید برای آیندگان بمانند و نباید از اینها به اصطلاح زیاد کار بکشیم و آنها را بیش از حد، عرضه کنیم تا به یك تعبیر فرسوده شوند. شما علل دیگری در مورد کاهش فروش نوارهای موسیقی به نظرتان می رسد که بگویید؟

■ آنچه می فرمائید درست است. چون بیشتر، خواننده‌ها طرف معامله هستند، غالباً می‌خواهند خودشان را نشان بدهند و آن طور که لازم است، توجهی به موسیقی ندارند. از اول انقلاب که بسیاری از انواع موسیقی ممنوع بود و تنها آواز بدون ساز هیچ مساله‌ای نداشت و بیشتر پخش می شد خوب، این

□ حفظ ردیف موسیقی قدیم هم به صورت مکتوب و هم از طریق نواختن لازم است و باید برای همیشه حفظ شود.

□ کنسرت موفق کنسرتی است که اگر پس از مرتبه اول بازهم اجرا شود باز همان جمعیت یا حتی بیشتر برای دیدن آن اشتیاق نشان دهند.

□ به نظر من ادیب خوانساری واقعاً نقطه عطفی از آواز قدیم به جدید بود و از لحاظ تدوین شعر و موسیقی، طرز بیان شعر، تصنیف وخواندن آواز، آقای بنان واقعاً بی نظیر بود.

آواز گوش مردم را پر کرد

حالا دیگر مردم به آواز کمتر علاقه نشان می‌دهند و موسیقی می خواهند. همین مشکل در نوار جدید ما هم بود. واقعاً از آواز سوءاستفاده شد! تمام این تکه‌ها را که خواندند، اصلا کل کار را کهنه کردند و من ناراضی هستم. اسم مرا به عنوان سرپرست گروه نوشتند ولی خودشان همه کارها را کردند، در صورتی که باید به من می گفتند که چه می‌خواهند بکنند. در مورد نوار هم همین طور شد که دیدیم نوار موفقی نبود، مثل بسیاری از نوارهای دیگر. اصولا این دوره‌های خاص در مملکت ما (و شاید بسیاری از ممالك دیگر) پیش می‌آید. مثلا یك مدتی تب آکواریوم همه را گرفته بود و اینقدر همه دنبال این کار رفتند تا زده شدند. یك مدت تب، پرکردن نوار (به خصوص توسّط خواننده‌ها) شیوع پیدا کرده بود و همین طور نوار پر می کردند و توجهی به کیفیّت آن نداشتند (که همین باعث یکنواختی شد). به هر حال باید موسیقی هم باشد حتی برای تنوع آواز، موسیقی هم استفاده شود بهتر است. ◀

نواری که اخیراً آقای دهلوی تهیه کرده‌اند به نظر من نوار فوق‌العاده خوبی است و بهترین نمونهٔ موسیقی ایران است. اگر این نوار به بازار بیاید نشان می‌دهد که چقدر کار جالب است و هر چیزی که به اندازه و در جای خود باشد، خوب است. چقدر ایشان زحمت کشیدند و با نبودن وسیله و ارکستر، نوار را پر کردند. این نوار به کلی با نوارهای دیگر فرق دارد. واقعاً وقتی خود موسیقی مطرح باشد، جالب و پسندیده است.

□ شما با خوانندگان زیادی در سطوح مختلف از نظر تکنیك و لطافت آواز و تحریر شعر کار کرده‌اید. مختصری از خوانندگانی که بهتر نظر آهنگساز را برآورده می کردند یا در تلفیق شعر و موسیقی مهارت داشتند و آوازشان بهتر بود و صدای گرمی داشتند، بیان کنید.

■ برخلاف تصوّر شما من با خوانندگان زیادی کار نکرده‌ام، چون با رادیو و تلویزیون همکاری محدودی داشتم. فقط با خوانندگانی که در وزارت فرهنگ و هنر آن زمان کار می کردند، سر و کار داشتم که آنها هم خواننده‌های درجهٔ اول نبودند ولی خوب بودند. البته خانمها هم بودند که خوانندگان خوبی بودند. ولی اگر نظر مرا بخواهید در درجهٔ اول آقای بنان با صدای گرم و تحریر خوب و تلفیق شعر و موسیقی، و مرحوم ادیب خوانساری که به نظر من بی‌نظیر بود و نقطه عطفي بین موسیقی قدیم و جدید به شمار می‌رفت. من اصلا شخصیت ادیب خوانساری را از همهٔ خوانندگان بیشتر می‌پسندم.

□ منظورتان از «نقطهٔ عطف از قدیم به جدید» چیست؟

■ خوب، موسیقی قدیم آواز طاهرزاده بود و غزل دماوندی. بعد یك مرتبه بنان و خوانساری و قوامی شروع می کنند...

□ یك مقداری در مورد سبك خواندن دوامی و اقبال السلطان توضیح دهید که اصلاً سبك خواندنشان و ادای شعری ایشان چگونه بوده است.

■ از نظر ادای شعری به هیچ‌وجه آنها را نمی‌پسندم چون اصلا شنیده نمی‌شد که به چه نحو شعر را بیان می کنند. یك نکته‌ای بگویم: در نواری از دوامی که جناب دماوندی خواندند، گفتند اگر فهمیدید ایشان چه شعری می‌خوانند یك مژدگانی می‌دهیم، یعنی اینقدر شعر نامفهوم بوده. ولی من برداشت دیگری دارم. شاید استادان قدیم منظورشان بیان آواز بوده نه بیان شعر. امروزه توجه زیادی می شود که شعر واضح خوانده شود. شنونده اگر شعر را می‌خواهد کاملا بفهمد، برود دکلمه گوش کند! در قدیم اهمیتی به واژه و کلمه نمی‌دادند و آواز مهم بوده.

□ من در جایی خواندم که این نقطهٔ قوت بنان یا ادیب خوانساری را ـ که شما فرمودید تحریر زیبایی دارند ـ نقطهٔ ضعف قلمداد می کردند و در عوض، کلمات جویده را نقطه قوت می‌دانند.

■ خوب این هم نظری است. شاید نظر آنها درست باشد.

□ نه! یك نظر، یا سلیقه‌ای است یا فنّی. نظر فنّی که باید مشخص و بدیهی باشد...

■ به نظر من ادیب واقعاً نقطه عطفی از قدیم به جدید بود و بعد از لحاظ تدوین شعر و موسیقی، طرزِ بیان شعر، تصنیف و خواندن آواز، آقای بنان واقعاً بی‌نظیر بود. همچنین آقای قوامي و آقای شجریان خوب هستند. واقعاً من می بینم آقای شجریان آدم طلبه‌ای هستند و سعی می کنند همه چیز را خوب یاد بگیرند و همه چیز ایشان خوب است، صدای خوب و تحریر خوبی دارند.

□ از خانمها چطور؟

■ در مورد خانمها که خانم قمر واقعاً از هر نظر بی‌نظیر بود. از لحاظ احساس، تحریر و نفس و صدا واقعاً عالی هستند و صدای گیرای خوبی دارند. بعد هم که خانم روح‌انگیز بود و بعدی‌ها چندان هنری نداشتند. خانم پریسا، خانم اخوان، خانم خاطره پروانه صدای گرمی داشتند ولی هیچکدام به حد قمر یا روح‌انگیز نرسیدند. آن پختگی را نداشتند.

□ شما با آهنگسازهای مختلفی کار کردید. مکتب وزیری که نمایندهٔ مشخصش خود کلنل بود و بعد هم مرحوم خالقی. کلاً در مورد آهنگسازانی که در زمینهٔ موسیقی اصیل ایرانی و نیز کار ارکستری، خوب درخشیدند، مقداری توضیح دهید.

■ خوب، همین دو نفری را که شما نام بردید، می توانم مثال بزنم. آهنگسازهای دیگر که کار کردند، الان دچار انحرافاتی شده‌اند که نمی توان در مورد آنها صحبت کرد و چندان هم در این مورد وارد نیستم که نظر بدهم. شاید بتوان گفت آقای وزیری خدمت شایسته‌ای به موسیقی ایران کرد و البته ممکن است کارهایی هم داشته باشد که بعضی‌ها الان نپسندند. مثلاً در تارکاری کرده‌اند که موسیقی اصیل نیست (به اسم «حاضر باش») ولی خوب، این فداکاری بود و بعد از آنها بقیه قدم برداشتند. باید برمبنای موسیقی اصیل گام برداشت و کاری در این زمینه انجام داد، در غیر این صورت، در جا زدن است. کتاب را از حفظ کردن و درس پس دادن ارزش ندارد. مثلاً آقای برومند، زحمت کشیدند و ردیفها را یاد گرفتند و درس هم دادند ولی همین قدر کارشان ارزش دارد که آمدند یاد گرفتند و درس دادند ولی چیزی به فرهنگ موسیقی اضافه نکردند. ولی چون فرهنگ موسیقی ما قبلا تدوین و تثبیت نشده بود، این کار ایشان ارزش دارد. من بعد از وزیری و خالقی، استاد دهلوی را شایسته می‌دانم یعنی کاری کرده‌اند که می‌توانند با آبرو و سربلندی در جهان موسیقی آثار خود را ارائه دهند.

□ در مورد ترانه سازها و ترانه سراها و نیز پیرامون موسیقی‌یی که به اصطلاح تاریخ مصرف دارد، و ماندنی نیست، شمه‌ای بفرمائید.

■ آقای مهدی خالدی ترانه ساز خیلی خوبی بود. ترانه‌های مدرنی هم ساختند و تصنیفهای بسیار قشنگی دارند که اگر درست اجرا شود می بینیم چقدر موسیقی قشنگ است و لطافت دارد. حتی آقای مجید وفادار (علیرغم کارهای سبکی که ارائه کرد) تصانیف خوبی دارند یا آقای تجویدی یا آقای فخرالدینی کارهای خوبی ارائه داده‌اند و بیشتر از این به خاطرم نمی‌آید.

□ کلاً هر چه دل تنگتان می‌خواهد بگوئید! خاطره‌ای، صحبتی هر چه در نظرتان می‌رسد، بگوئید.

■ در همین مجله ادبستان و مجلات دیگر زیاد صحبت از استاد است و به همه کس لقب استاد می‌دهند. یادم می‌آید که درگذشته به همه «هنرمند» می گفتند و حتی در رادیو صحبتی بود که می گفتند هر که از خانه‌اش قهر می کند، یا خواننده می‌شود، یا هنرمند! حال از بعد از انقلاب در رشتهٔ موسیقی همه «استاد» شده‌اند. از نظر خودم می‌خواهم استاد را تعریف کنم: اگر هم موردپسند بعضی‌ها نیست به هر حال نظری است. قبل از اینکه راجع به استاد صحبت کنم، ابتدا باید ببینیم به چه کسانی «نوازنده» یا «خواننده» می گویند (البته بحث من روی آهنگساز یا رهبر ارکستر و یا محقق موسیقی نیست باید اصالت آنها را پیدا کرد) استاد در درجه اول باید خواننده یا نوازندهٔ خوبی باشد. اول ببینم به چه کسی نوازنده یا خواننده خوب می گویند.

من پنج عامل برای این امر در نظر گرفته‌ام: اول این که ردیف و گوشه‌های موسیقی ایرانی را به طور کامل و صحیح و علمی بداند. دوم این که باید تسلط در ساز یا آواز داشته باشد. یعنی آنچه را می‌داند بتواند روی ساز یا آوازش پیاده کند. شاید بدانید اشخاصی بودند که خواننده بودند و تمام ردیفها را خوب می‌دانستند اما نمی‌توانستند به آواز بیان کنند. یا نوازنده بودند اما نمی‌توانستند درست بزنند. نوازنده یا خواننده باید برتمام تکه‌ها مسلط باشد و بتواند آنها را به خوبی پیاده کند. سوم این که نوازنده یا خواننده، باید «ذوق» داشته باشد. تسلط و علم داشتن به تنهایی کافی نیست. درست زدن تمام ردیفها مثل درس جواب دادن است. نوازنده یا خوانندهٔ باید ذوق و استعداد پرورش اینها را داشته باشد. اصلا ذوق و استعداد در تمام هنرها پایه و اساس است. باید خودش بتواند چیزی عرضه کند. چهارم این که در کشور ما نوازنده یا خواننده باید دارای شخصیت هنری باشد، به نظر من اگر هنرمند بخواهد در مجلسی شرکت کرده[1] و پای هر بساطی بنشیند هنرمند نیست. باید سعی کند شخصیت خود را حفظ کند، چرا که جامعه ما نسبت به هنرمندان بدبین است. باید سعی کند بیشتر از افراد دیگر شخصیت داشته باشد. مرحوم تهرانی می‌گفت اگر دیگران جوراب پاره بپوشند یا لباس کثیف، عیبی ندارد اما اگر من هنرمند یك خال روی یقه‌ام باشد می گویند «بفرمائید! این هم از هنرمندان.»

□ بله، انحراف در همه طبقات جامعه ـ کم و بیش ـ وجود دارد، منتهی اگر در هنرمندان باشد بیشتر خود را نشان می‌دهد، چون هنرمند مورد نظر همه است و مردم از هنرمند توقع بیشتری دارند.

■ بله، همین طور است و به همین علت است که بسیاری از مردم به ما بدبین هستند درست نیست که هنرمند خودش را همه جا عرضه کند. مثلاً در کاباره بخواند و به مجلس عروسی و غیره برود. البته هرکسی جای خودش را دارد ولی هنرمند واقعی نباید این کار را بکند. پنجم اینکه به موسیقی علمی وارد باشد.

دیگر امروز نمی توان گفت هنرمند «نت» نداند یا با سازهای موسیقی آشنایی نداشته باشد. حتی وقوف بر اطلاعات علمی در موسیقی بین‌المللی لازم است. هنرمند ما تا حدودی باید با تئوری موسیقی هم آشنایی داشته باشد. این پنج عامل را من برای یك نوازنده یا

□ کسانی که به موسیقی علاقه‌مند هستند و استعداد موسیقی دارند باید از نظر مادی تامین باشند والا به طور جدی به دنبال موسیقی نمی‌روند.

□ موزیسین باید کارش فقط موسیقی باشد

□ بعداز مرحوم وزیری وخالقی، استاد دهلوی را شایسته می‌دانم. ایشان کاری کرده‌اند که می‌توانند با آبرو و سربلندی آثار خود را درجهان موسیقی ارائه دهند.

□ باید درزمینهٔ موسیقی اصیل گام برداشت و کاری نو درموسیقی انجام داد، درغیر این صورت حفظ کردن کتاب و درس پس دادن، درجا زدن است وارزشی ندارد. باید ردیفی به ردیفهای موسیقی اضافه کرد.



خواننده لازم می‌دانم. شاید بگوئید اینها برای نوازنده خوب لازم نیست. اتفاقاً خیلی هم لازم است، چرا که مرحوم تهرانی ردیف موسیقی را خوب می‌دانست و به همین علت استاد بود. تصانیف را می‌خواند و با ضرب می‌زد.

تازه با این پنج عامل می‌شود نوازنده یا خواننده خوب آن وقت دو عامل دیگر هست که شخص را استاد می‌کند: یکی اینکه هر استادی باید ردیف مشخصی از خودش داشته باشد. به این معنا که از تسلط در علم موسیقی و تجربیاتش در ساز و مطالعاتی که در طی چندین سال انجام داده و استفاده از ردیف قدیم، کار تازه‌ای انجام دهد. چنانچه استاد صبا ردیفهای تازه داشت حتی «دیلمان» را استاد صبا به ردیف اضافه کرد. هنرمند باید سعی کند با تکنیك بهتر و علم بیشتر ردیفهای بیشتری بیاورد. کسی که پنج عامل مذکور را داشته و ردیف هم داشته باشد، باید شاگرد هم تربیت کند تا به او استاد بگویند.

□ یعنی هنر استاد در شاگرد استمرار می‌یابد و حتی در آخر کار شاگرد باید از استادش بهتر شود، در غیر این صورت تکاملی به وجود نیامده...

■ بله. استاد باید شاگرد تربیت کند. البته در اینجا یك تبصره وجود دارد. یك استاد خوب باید اکثریت شاگردانش خوب باشند. مثل استاد صبا که تمام شاگردانی که تربیت کرد، خوب بودند. اینها نکاتی هستند که موجب پیشرفت موسیقی می‌شود من اینها را برای جوانها و آن کسی که در ادبستان مدام می‌نویسد فلان «استاد»، می‌گویم تا این «استاندارد»ی باشد که استادهای زمان حاضر را با آن بسنجند، و نه فقط پیش کسوتان را. تمام این نکات در مرحوم صبا و آقای وزیری جمع بودند. هرچه هنرمند خوب می‌بینید، شاگردهای این دو بودند. شاید عوامل دیگری هم لازم باشد.

امیدوارم ادبستان از این به بعد دقت کند که مدام به هرکسی لقب استاد ندهد و لفظ استاد را سبك نکنند حتی در دانشگاه هم به همه «استاد» نمی‌گویند. مراحل مختلف دارد: استادیار و دانشیار و بعد... به استادی می‌رسند.

□ آقای پایور اگر پیامی برای نسل آینده دارید بفرمائید.

■ اول این که تمام کسانی که در کار موسیقی هستند، شخصیت خود را حفظ کنند و اگر می‌خواهند موفقیتی داشته باشند حرمت موسیقی و موسیقیدان را در جامعه حفظ کنند والا همیشه همان (مطرب قدیمی و بی ارزش) محسوب می‌شویم.

اگر ساز هم خوب نباشد، مهم نیست، باید شخصیت داشته باشیم و خودمان را سبك نکنیم البته هرکسی جای خود را دارد یعنی آنکه مجلس عروسی را فی‌المثل گرم می‌کند، جای خود را دارد ـ من که هرگز نمی‌توانم کار او را انجام دهم!

دوم اینکه احترام بزرگتر را حفظ کنند. اوایل انقلاب طوری شده بود که اصلا شاگردها به استاد توصیه و پیشنهاد می‌کردند که شما چطور ساز بزنید! جوانها باید تحت نظر استاد کار کنند.

خوب اگر جوانها بخواهند دستور بدهند، پیشکسوتان جلو نمی‌آیند و ما در جا می‌زنیم. جوانها جدی کار کنند، نه برای تفریح و تفنن. بیشتر کار کنند و بگذارند مردم موسیقی خوب را بشنوند. می بینم مرتب از خارج نوار می‌آید (که واقعا جای تاسف است). در پایان امیدوارم کارها و زحمات شما باعث شود هم مردم بیشتر به موسیقی علاقه‌مند شوند و هم دست اندرکاران سعی کنند در حد لیاقت موسیقیدانان، بیشتر به آنها بپردازند. ■

ملال تکرار در مداری بسته

● علیمحمد رشیدی

اشاره:
آشنایان و علاقمندان به موسیقی ایرانی می‌دانند که امروزه در مورد ردیف موسیقی سنتیّ ما، نحوهٔ فرا گیری و اجرا، استفاده از نت در موسیقی، به کار گرفتن سازهای مختلف، حفظ سنتها و یا جهانی کردن موسیقی ملیّ، و... مباحثی از این دست، نظرات متعددی وجود دارد که هر یك در حدّ خود قابل تعمق و تاملّ است.

و امّا تا آنجا که به «ادبستان» و بخش موسیقی آن مربوط می‌شود، عرضه و بیان هر یك از این دیدگاهها برای خوانندگان نه تنها خالی از لطف نیست، بلکه لازم نیز هست. همان طور که قبلاً نیز به مناسبتهای مختلف، اشارهٔ کوتاهی داشته‌ایم، آرزویمان این است که ادبستان، بدون آنکه تبدیل به صحنهٔ تاخت و تاز های شخصی و عرصهٔ کین خواهی این و آن شود، به روشی بسیار سالم بتواند امکانی به وجود آورد برای ارائه نظرات کسانی که به دور از حب و بغض، برای تعالی هنر و فرهنگ کشور و مردمشان تلاش می کنند. و به همین جهت در هر صفحه‌ای از «ادبستان» که کتابی نقد می‌شود و یا «روشی» مورد بررسی قرار می گیرد، به همان اندازه، جا برای پاسخگویی وجود دارد.

□□□

کتاب هفت دستگاه موسیقی ایران نوشته مجید کیانی نمونه‌ای روشن از نظرات یك نوازنده گذشته‌گرا و جزم اندیش است که گوش خود را به آوای هستی بخش تکامل بسته و جز به دستگاهها و گوشه‌های موسیقی ایران، آنهم در چار چوب اجرای اولین راویان آن، به هیچ نوع موسیقی دیگری نمی‌اندیشد. نویسنده در این کتاب، دستگاهها و آوازهای موسیقی ایران را مورد بررسی قرار می‌دهد و از موسیقی سازی و آوازی ردیف ذکری به میان می‌آورد و درباره اوزان موسیقی ردیف و همچنین سازهای موسیقی سنتی بحث می‌کند و به معرفی فواصل و گامهای موسیقی دستگاهی می‌پردازد و دستاوردهای موسیقی پویا و متحول این سرزمین را به عنوان «شیرین نوازی» و غیره نادیده می‌انگارد. نویسنده در گرد و غبار قرون گذشته به کاوش می‌پردازد و حاصل آن گرد آوری مطالب پراکنده‌ای است که از لحنی منطقی برخوردار نیستند و در عوض، نوعی مخالفت با موسیقیدانان و آهنگسازانی را نشان می‌دهد که در زیر آسمان این سرزمین حرفی از «جنس زمان» زده‌اند و از «اهالی امروزند».

نقد و بررسی مطالب و نکاتی که مولف سعی در برجسته کردن آنها دارد، می‌تواند طالبان، هنر جویان و مشتاقان این هنر والا را به کار آید:

سوك یا حماسه

مولف در صفحه ۱۲ چنین می نویسد: «... موسیقی ردیف با زشتی و پلیدی و سوك و ماتم در ستیز است. بدین روح مبارزه، مقاومت در ردیف موج می‌زند» و در صفحه ۱۴۶ چنین ادامه می‌دهد «... اگر مویه، حزین و غم انگیز است ـ تنها یاد آور حماسه‌ای جانگداز است.»

نویسنده‌ای که موسیقی رنجدیده و دردمند ما را که بیان کننده و یادگار قرنها نامرادی و رنج و محنت و حرمان مردمان این سرزمین بوده، با واژگانی نظیر مقاومت، امید و مبارزه و حماسه توصیف می کند، باید بسیار از تاریخ و فرهنگ ملت ایران ناآگاه باشد. حماسهٔ داستان خشم و خروش و فریاد و رجز است. ولی موسیقی سنتی ایران به قول روح الله خالقی، «سوز نغمه دشتی، زاری سه گاه، غمگساری افشاری و فریاد حزن آور منصوری» است. سوك و ماتم حماسه نمی‌آفریند اسامی گوشه‌هائی مانند حزین، جامه‌دران، راز و نیاز، مویه، نغمه مغلوب، غم انگیز و شکسته نمی‌تواند با دلیری و دلاوری که در ذات حماسه نهفته است، دمساز باشد و اگر نامها و نغمه‌ها شادی‌آفرینی همچون طرب‌انگیز، مجلس افروز، گلریز و کرشمه به گوش می‌رسد، باز هم ربطی به حماسه ندارد و فراموش نکنیم که میراث ردیف، میراث شفاهی و سینه به سینه‌ای است که حافظان و نگاهدارندگان آن، بیشتر تعزیه گردانها و شبیه خوانها بوده‌اند.

اصطلاحات قدیم و جدید

نویسنده کتاب هفت دستگاه موسیقی ایران دوست دارد و اصرار می‌ورزد که اصطلاحات دور از ذهن و مغلق و عربی موسیقی را به کار برد و چون در کتابهای امروز، اینْ اصطلاحات محلی از اعراب ندارد و مرسوم نیست؛ ناگزیر در شرح روند آهنگها و مقامات موسیقی ردیف از اصطلاحات جدید و علمی و ساده و فارسی موسیقی سود می جوید و برای اینکه اورا متهم به تجدد خواهی! نکنند، اصطلاحات قدیم و جدید را با کمی تغییر با هم ذکر می کند. مثلاً بعد ذی‌الاربع (فاصله چهارم درست) بعد ذی الخمس (فاصله پنجم درست) و بعد ذوالکل (اکتاو یا هنگام درست)، دور (گام)، طنین (دوم بزرگ) و بقیه (دوم کوچك) از این گونه اصطلاحات قدیم و جدید است که در کتاب به چشم می خورد.

مولف با وجود آنکه در موسیقی ردیف، گام را که هشت نغمه و یا نوت پشت سرهم به طور طبیعی باشد؛ قبول ندارد و معتقد است که «دور آهنگ یا لحن در موسیقی قدیم ایران یك دانگ یا ذی‌الاربع بوده. صفحه ۲۰». اما نغمه‌های دستگاهها و آوازها را به صورت دو دانگ متوالی یا گام ثبت می کند.

مکتب یا لهجه!

مکتب عصاره فرهنگ یك جامعه در زمانی مشخص است که در فلسفه، ادبیات و هنر یك قوم و یا یك ملت متجلّی می شود و گروه بشیاری از لحاظ نظری پیرو آن می‌شوند. مکتب‌های کلاسیك، رمانتیك، امپرسیونیسم در ادبیات و موسیقی و نقاشی غرب و سبکهای خراسانی، عراقی و هندی در شعر فارسی می‌تواند به عنوان نمونه در این مقال ذکر گردد.

امّا نویسنده کتاب هفت دستگاه موسیقی ایران بدون توجه به گستردگی واژه مکتب، آنرا با لهجه‌های مختلف یك زبان واحد درهم آمیخته و چنین می نویسد: «... امروز... تنها هنر غزل خوانی است که در موسیقی آوازی ردیف جایگاهی رفیع یافته و مکاتبی مانند مکتب شیراز، اصفهان و تبریز هم از آن به وجود آمده است!. اختلاف عمده این مکاتب با یکدیگر در انتخاب شعر، ادای هجاها و ادوات تحریر و همچنین اسامی بعضی از گوشه‌ها که به نامهای گوناگون در

سبکهای یاد شده، ذکر شده است. صفحه ۶۲».

نحوه گفتار و وضع گویش، هر شخص و یا گروه را لهجه می‌نامند و هر زبانی گویش‌ها و لهجه‌های مختلف دارد. مردم خراسان، کاشان، شیراز و... با لهجه‌های مختلف که شعبه‌هائی از زبان فارسی است، تکلم می‌کنند. به این ترتیب مسلم است که لهجه هیچ ارتباطی با مکتب ندارد. موسیقی آوازی ما فقط یك مکتب است و لاغیر. اگر تاج اصفهانی غزل سعدی را با لهجه اصفهانی خوانده و یا اقبال السلطان، غزل دیگری از سعدی را با لهجه خاص تبریزی ترنم کرده، دلیل آن نیست که این دو آواز خوان، به دو مکتب مختلف تعلق دارند و اگر قول نویسنده را در این زمینه بپذیریم، باید به شماره شهرها و بخشها و حتی دهات ایران، مکتب آواز وجود داشته باشد.

کیفیت صدا در موسیقی سنتی و مسائل فلسفی!

مولف در صفحه ۱۴۷ کتاب درباره صدا در موسیقی سنتی چنین می‌نویسد «... در موسیقی سنتی ایران، صدا و کیفیت اجرائی آن، نقش بسیار حساس و مهمی را داراست، صوت و چگونگی آن علاوه بر اینکه با مسائل فیزیکی و آکوستیك موسیقی مربوط می‌شود، با مسائل فلسفی نیز مرتبط است.» و بعد مشخصات صوت در موسیقی ایران را شرح می‌دهد و از تشدید، ارتفاع، زنگ صحبت به میان می‌آورد.

خواننده‌ای که سطور بالا را مطالعه می‌کند، نزد خود چنین استنباط می‌کند که فقط اصوات موسیقی سنتی ردیف چنین مشخصاتی دارد و مثلاً اصوات موسیقی کلاسیك و یا موسیقی فولکلوریك فاقد این خصوصیات است. در صورتیکه هر صوت موسیقائی و یا غیر موسیقائی که ذهن انسان آنرا درك می‌کند، دارای ارتفاع (زیر و بمی)، زنگ یا طنین (ترکیب صدای اصلی با صداهای فرعی)، شدت (سرعت ارتعاشات یك صدا در واحد زمان) و امتداد یا کشش (مقدار زمانی کشش صوت) می‌باشد.

در مورد ارتباط صدا با مسائل فلسفی، مولف در صفحه ۱۴۸ چنین نظر می‌دهد: «... بحث دیگر صدا مربوط به فلسفه صداست که می‌توان آن را در فرهنگهای کهن، از دیدگاههای فلسفی مورد مطالعه قرار داد، اما از آن جهت که زبان، به خصوص آهنگ زبان فارسی، زیر بنای موسیقی سنتی را تشکیل می‌دهد، صداشناسی زبان فارسی با آهنگ حروف و ترکیب آن با واژه‌ها، زیر و بمی هجاها و نسبت فواصل آنها... در موسیقی ردیف بسیار موثر است.» با توجه به سطور فوق‌الذکر برای خواننده بسیار مشکل است درك کند که مسائل فلسفی چه ارتباطی با صدا شناسی، زیر و بمی هجاها، نسبت فواصل و آهنگ حروف دارد. هر دانشی مقولات مربوط به خود را دارد و مقولات مربوط به فیزیك صوت در هیچ نظام فلسفی نمی‌گنجد و اگر مقصود مولف فیثاغورث است که این فیلسوف، عدد را اصل هستی می‌داند و موسیقی را به طور اعم مانند هندسه و نجوم از رشته‌های علوم ریاضی می‌داند و ترکیب صوت را تابع تناسب عددی به حساب می‌آورد.

شیرین نوازی

نویسنده کتاب هفت دستگاه موسیقی ایران به تحول و تکامل اعتقادی ندارد و با هرکس که نظری تازه و یا فکری نو در زمینه موسیقی ایران عرضه کند، عناد می‌ورزد و بدین سبب تلاش و کوشش آهنگسازان و موسیقیدانان و نوازندگان در هفتاد سال گذشته را، یکسره هیچ می‌انگارد و این تاریخ پربار را تحت عنوان «شیرین نوازی» تخطئه می‌کند و چنین می‌نویسد: «با تأسیس مدرسه عالی موسیقی در سال ۱۳۰۲ و تأسیس اداره موسیقی کشور در سال ۱۳۱۷.... راه نوینی برای پیشرفت موسیقی سنتی ایران گشوده شد» و «در همین سالها (۱۳۴۴ ـ ۱۳۲۰) دیگر هیچ گونه زمینه مساعدی برای گسترش و اشاعه موسیقی واقعی (ردیف) فراهم نشد. صفحه ۱۷» و سپس به شرح خصوصیات موسیقی این سالها می‌پردازد و شیوه‌های تحریف شده موسیقی این سالها را برمی‌شمارد و بدون آنکه برای مثال حتی یك نمونه از آثار آهنگسازان را به خط نت ارائه کند، چنین می‌نویسد: «.... صدا (سونوریته) تا حد امکان از سازهای اروپائی پیروی و تقلید می‌کند صفحه ۱۳۳.» و: «بازاری و عوام پسند است با جاذبه‌ای کاذب و عوامفریبانه ـ تخدیری است ـ بازدارنده هر نوع حرکت فکری است... ـ مدام خلق می‌کند اما تکراری... ـ حاشیه پردازی و به حشو و زوائد پرداختن از ویژگی‌های شیرین نوازی است... موسیقی مملو از پاسازهای تند یا آرام و با تکنیك در ظاهر پیچیده است... ریتم، قر، سنکوپ و ضدضرب‌های بسیار دارد صفحه ۱۴۵». نویسنده‌ای که فرق بین صدای Son موسیقائی (لرزه‌های موزون و مرتب هوا که ذهن انسان آن را درك می‌کند) با سونوریته (صدادهندگی هر سازرا که مربوط به کیفیت ساختمانی ساز و تکنیك و فرهنگ نوازندگی) است نمی‌داند، چطور به خود اجازه می‌دهد که درباره بزرگمردان تاریخ موسیقی ایران و آفرینش‌های آنان این چنین سخن برزبان آورد؟

□

سال ۱۳۰۲ سالی بود که علینقی وزیری «آب در خوابگه مورچگان» ریخت و مدرسه عالی موسیقی را بنیاد نهاد و بدین ترتیب تحصیل موسیقی در ایران به صورت علمی و منظم آغاز گشت. سال بعد ارکستر کوچکی تشکیل داد که آثار چند صدائی اجرا می‌کرد و برای نخستین بار نوائی تازه و حرکتی نو در موسیقی ایرانی ایجاد کرد و بدون آنکه به موسیقی ایرانی لطمه‌ای وارد شود، پا از دایره بسته ردیف بیرون گذارد و به خلق آثار جدید پرداخت و در حد توانائیهای علمی و معلومات خود یك سیستم تئوریك برای فواصل غیرمعتدل موسیقی ایرانی وضع کرد و کوشش نمود که موسیقی به عنوان یك هنر مستقل عرضه شود و نقش آن فقط دنباله‌روی از شعر نباشد و بتواند به طور مستقیم به بیان عواطف و احساسات بپردازد. وزیری واضع اشکال و اصطلاحات همچون سری، کرن و نامها و اصطلاحات دیگری برای فواصل و درجات گام و غیره است که مورد استفاده همه و از جمله مؤلف کتاب هفت دستگاه موسیقی ایران قرار گرفته است. کار و کوشش وزیری دورنمای آینده موسیقی ایران را روشن ساخت و از آن زمان تاکنون آهنگسازان و موسیقیدانان ایرانی با اسلوب‌ها و روش‌های مختلف و حتی مخالف با اسلوب و روش وزیری و با کیفیت‌ها و تکنیك‌های متفاوت به آفرینش آثار ارکسترال در زمینه موسیقی مطلق و موسیقی آوازی پرداختند. در اینجا می‌توان از آثار پرویز محمود، روح الله خالقی، حسین ناصحی، ثمین باغچه‌بان، هوشنگ استوار، حسین دهلوی، احمد پژمان، علی رهبری، کامبیز روشن روان، فرهاد فخرالدینی، حسین علیزاده و... یاد کرد. همچنین در نوازندگی و ترانه‌سازی، موسیقیدانان برجسته‌ای مانند، ابوالحسن صبا (که خدمات بیشمارش به موسیقی ایران جایگاه ویژه‌ای دارد)، علی تجویدی، فرامرز پایور، موسی معروفی، جواد معروفی، حبیب الله بدیعی، هوشنگ ظریف، حسین تهرانی و محمد اسمعیلی و دهها هنرمند و نوازنده دیگر را می‌توان نام برد. که همهٔ آنها به مکتب پویای وزیری تعلق دارند. ذکری هم از غلامحسین بنان، آوازخوان نامی نیز در این زمینه بی‌مورد نیست. وزیری یك آغازگر بود و مسلم است که محدودیت‌ها و نقص‌هائی در کار هر آغازگر وجود دارد و پیروان مجرب و جوانان بی‌تجربه‌ای که امروز به وزیری خرده می‌گیرند و ایرادهای بجا و نابجا به او وارد می‌آورند، بسیار به جاست که شرایط اجتماعی و فرهنگی هفتاد سال پیش ایران را در نظر آورند و آن گاه به داوری بنشینند. در نظر گرفتن زمان و مکان خاص، کار بایسته‌ای است که هر محقق و تحلیل گر باید آن را در نظر آورد.

آفرینندگان فرهنگ کیانند؟

مؤلف از صفحه ۱۵۱ تا ۱۵۸ درباره فاصله و گام و سیر تکاملی آن در زمینه سنتی مطالبی آورده که بیشتر براساس تحقیقات شادروان دکتر مهدی برکشلی استوار است. حاصل تحقیقات دکتر برکشلی در شرح کامل ردیف موسیقی ایران که به همت و پایمردی شادروان موسی معروفی در سال ۱۳۴۲ دردسترس دوستداران و موسیقیدانان قرار گرفت، آمده است. ارزش پژوهش‌های دکتر برکشلی بسیار است که در این مقال مجال بحث در آن نیست. ولی توجه به این نکته لازم است که آفرینش و خلاقیت اساس هنر و فرهنگ است. ادبیات ایران را فردوسی، خیام، مولوی، حافظ، سعدی و... به وجود آورده‌اند نه شمس قیس و نظامی عروضی. شمس قیس‌ها و نظامی عروضیها، شارحان و تحلیل گران بوده‌اند که جایگاه ویژه خود را دارند، ولی تا آفرینش نباشد، هنر و فرهنگی وجود نخواهد داشت. ■



نبرد

● لوئیجی پیراندللو

● ترجمهٔ: مهدی عطاءاللهی

■ مسافرینی که با قطار سریع‌السیر شبانه، رم را ترک گفته بودند ناگزیر بودند تا سپیده دم در ایستگاه کوچک فابریانو[1] بمانند تا بتوانند به وسیله قطاری کوچک و فرسوده که در سول مونا[2] به خط اصلی می‌پیوست به سفر ادامه دهند.

به هنگام برآمدن خورشید، از واگنی درجه دو و خفه و دودآلود که پنج نفر شب را در آن به سر برده بودند، زنی فربه با لباس کامل سوگواری، مانند بسته‌ای بیقواره خود را بالا کشید. زن پف کرده و نالان را فرد دیگری، شوهرش، مردی ریز اندام، نحیف و بیمارگونه، با چهره‌ای به سپیدی مردگان، چشمانی ریز و روشن، و با نگاهی شرمسار و پریشان، دنبال می‌کرد.

وقتی که شوهر جایی برای نشستن یافت از مسافرینی که به همسرش یاری کرده، جایی برای او باز کرده بودند مودبانه تشکر کرد. سپس رو کرد به زن و کوشید یقه بالا کشیده‌اش را پایین بیاورد، آنگاه با مهربانی پرسید:



«خوبی عزیزم؟»

زن به جای پاسخ، دوباره یقه‌اش را تا برابر چشم‌ها بالا کشید تا چهرهٔ خود را پنهان کند. شوهر با لبخندی غمناک زیر لب گفت:

ـ «ای فلك غدّار!»

و او در همان حال احساس می کرد این تکلیف او است که برای جمع همسفران شرح دهد که زن بیچاره، شایستهٔ دلسوزی است، چرا که جنگ تنها پسرش را از او دور کرده است. پسری بیست ساله که آن دو تمام زندگی خود را وقف او کرده‌اند، به خاطر تحصیل او در شهر رم، زادگاهشان سول مونا را ترك گفته‌اند و کمی پیش نیز با این اطمینان که دست کم زودتر از شش ماه به جبهه نخواهد رفت، او را داوطلبانه روانه سربازی کردند، و اینك ، به ناگهان از او تلگرامی دریافت کرده‌اند که قرار است ظرف سه روز عازم جبهه شود و خواسته است بیایند تا او را ببینند.

زن زیر لباس گشاد خود پیچ و تاب می خورد و در همان حال همچون حیوانی وحشی میغرید، مطمئن بود که تمامی این توصیفها حتی سایه‌ای از همدردی در این آدمها ایجاد نکرده است ـ چه بسا اینان در همان مخمصه گرفتارند که او ـ

یکی از آنها که با دقتی خاص گوش داده بود گفت:

ـ «شما باید خدا را شکر کنید که پسرتون حالا به جبهه می‌ره: پسر من را که روز اول جنگ به جبهه اعزام کردند، دو دفعه هم زخمی برگشته اما دوباره او را فرستاده اند.»

مسافر دیگری گفت:

ـ «پس من چی؟ دوتا پسرهای خودم و سه تا بچه‌های خواهر و برادرم تو جبهه‌ن!»

شوهر جرأت کرد و گفت: «شاید، اما وضعیت ما این است که او تنها پسر ما است.»

ـ «چه فرقی میکند؟ شما ممکن است با توجه بیش از حد، تنها پسرتان را ضایع کنید. اما اگر شما بچه‌های دیگری هم داشتید، نمی‌تونستید اورا بیشتراز بقیه دوست داشته باشید. عشق پدری مثل نان نیست که آدم بتواند تیکه کند و به سهم مساوی میان بچه‌هاش تقسیم کند. یك پدر همهٔ عشقش را به هریك از بچه‌هایش میدهد، بدون تبعیض، چه یکی باشد چه ده تا، و اگر من الان به خاطر دو پسرم رنج می برم، این نیست که نصفی برای هرکدام، بلکه دو برابر...»

شوهر، شرمگین آهی کشید و گفت:

ـ «درسته... درسته... اما فکر کنید ـ البته ما همگی امیدواریم هیچوقت برای شما پیش نیاید ـ فکر کنید یك پدر، دو پسر در جبهه دارد و آن پدر، یکی از آنها را از دست میدهد، خب به هرحال بعدش یکی مانده که او را دلداری بدهد... در حالی که...»

آن دیگری در میان حرفش دوید: «بله، یك پسر مانده تا او را دلداری بدهد و او به خاطر پسر ناچار است زنده بماند، اما آن بابائی که تنها یك پسر دارد، اگر پسره بمیرد، پدره هم می تواند بمیرد و روی بدبختی خودش هم، راحت یك ضربدر بکشد. به نظر شما کدام یکی بدتر است؟ آیا متوجه نیستید که وضعیت من از شماها بدتر است؟»

مسافر دیگر سخنش را برید: «مزخرفه»! مردی چاق با چهره‌ای سرخ و چشمانی به رنگ خاکستری مات، اما خون گرفته. نفس نفس می زد. از چشمان ورم کرده‌اش گوئی خشمی درونی زبانه می کشید. خشمی پدید آمده از نیرویی حیاتی و مهار ناشده که از چنان بدنی رو به سستی نهاده، آسان به باور نمی آمد. دوباره گفت: «مزخرفه»! و در همان حال می کوشید جای خالی دو دندان پیشین افتاده دهانش را با دست بپوشاند: «مزخرفه. آیا ما برای نفع خودمان به بچه‌هامان جان می بخشیم؟»

مسافرین دیگر اندوهگنانه به او خیره شدند. آن که پسرش از نخستین روز جنگ در جبهه بود آهی کشید و گفت:

ـ «حق با شما است. بچه‌های ما به ما تعلق ندارند. اونها مال کشوراند...» مرد چاق تلافی جویانه حرفش را برید: «چرنده! ببینم وقتی ما بچه‌ها را پس می‌ندازیم، به فکر مملکت هستیم؟ پسرهای ما به دنیا می‌آیند برای این که... خب برای اینکه باید به دنیا بیایند. ووقتی هم میایند، جان ما را با آمدنشون می گیرند. این است واقعیت! ما به آنها تعلق داریم، اما آنها هیچوقت به ما تعلق ندارند. وقتی هم به سن بیست سالگی میرسند درست همان آدمی هستند که ما در آن سن بوده‌ایم. ما هم یك پدر ومادری داشتیم، اما خیلی چیزهای دیگر هم بود: ....دخترا، سیگار، رویاهای شیرین، کراوات‌های مد روز.... البته مملکت هم بود که اگر ما را می خواست بهش جواب می‌دادیم، حتی اگه پدر ومادرمان میگفتند: نه بله اون وقتی که بیست ساله بودیم. حالا تو این سن، عشق به مملکت. خب البته هنوز هم بزرگ هست، اما قوی‌تر از آن، عشق به بچه‌ها است. آیا بین ما که اینجا هستیم، کسی هست که از صمیم قلب دلش نخواهد جای پسرش را تو جبهه پر کند؟ البته اگه بذارن؟»

سکوت سایه انداخت. همه سرها را به علامت تصدیق تکان دادند. مرد چاق ادامه داد: «پس چرا ما نباید احساسات بچه‌هامان را وقتی به سن بیست سالگی می‌رسند درك کنیم؟ آیا این طبیعی نیست که در این سن آنها به مملکت حتی بیشتر از پدر ومادر علاقه دارند؟ (البته من دارم راجع به بچه‌های خوب صحبت می کنم) آیا طبیعی نیست که باید اینطوری باشد وهمینطور فکر نمی‌کنید انها باید ماها را پسرهای مسنی بدانند که دیگر نمیتوانیم تکان بخوریم وباید توی خونه بمانیم؟ اگر مملکت وجود دارد، یا اگه مملکت یك احتیاج طبیعی است مثل نان که هر کدوم ما برای این که از گشنگی نمی‌ریم باید آن را بخوریم، خب یکی باید برود واز آن دفاع بکند. وبه همین خاطر پسرهای ما، وقتی بیست ساله می شوند، می‌روند جبهه وآنها گریه زاری را دوست ندارند، چون اگر بمیرند، در هیجان وشادی مرده‌اند. (البته من دارم راجع به بچه‌های خوب حرف می‌زنم) حالا هم اگر کسی در جوانی وسرخوشی بمیرد یعنی بدون این که از قسمتهای زشت زندگی گذر کرده باشد وآزار وحقارت این قسمت را وتلخی در آمدن از رویاهای شیرین را ندیده باشد... خب ما چه چیز بیشتری می توانیم برای آن بخواهیم؟ همه باید گریه وزاری رو کنار بگذارند، همه باید بخندند، مثل من... یا حداقل خدا را شکر کنند ـ همان کاری که من می کنم ـ برای این که پسر من، پیش از مردن، برایم پیغام داده بود وگفته بود که اون از این که مطابق آرزویش دارد در بهترین راه ممکنه عمرش را میدهد، کاملاً راضی است. به همین دلیل وهمانطوری که شما می بینین من حتی لباس سیاه هم نپوشیده ام.....». پیر مرد کتش را که به رنگ حنایی روشن بود به قصد نشان دادن تکان داد: در جلوی دندانهای افتاده، لب کبود رنگش می لرزید. چشمانش اشك آلود وبی حرکت بود. سپس با خندهٔ ای ساختگی که می توانست بغض فرو خورده‌ای را آشکار کند به سرعت به سکوت خزید.

دیگران تصدیق کردند: «کاملاً همینطور است... کاملاً همینطور است....» زن، جمع وجور، نشسته در کنج، گوش فرا داده بود. او که ـ در سه ماه گذشته ـ برای کاستن از ژرفای اندوه خود، پیوسته کوشیده بود تا در گفتار شوهر ودوستان جمله‌هایی دلگرم کننده بیابد، جمله‌هایی این چنین «که چگونه مادر تن می‌دهد که پسر را نه برای از دست دادن جان، بلکه تنها به احتمال آسیب از خود دور کند؟». وتا این زمان نیز در میان آن همه گفته‌ها کلامی دلجویانه نیافته بود وغمش هم دو چندان می‌شد که می‌دید هیچکس ـ به گمان او ـ یارای آن ندارد که شریك دل رنجه‌اش باشد... اما اینك گفته‌های مسافر پیر او را شگفت زده کرده و گوئی تکان داده بود. او به ناگهان دریافته بود که این دیگران نیستند که در اشتباهند ونمی توانند او را درك کنند. بلکه این خود اوست که نمی تواند خود را هم تراز این پدران ومادران بالا بکشد. هم آنها که بی هیاهو نه به جدایی از فرزندان بلکه حتی به از دست دادن آنان تن داده اند.

سر برداشت واز گوشه به پیش آمد تا همه آنچه را که مرد چاق شادمانه وبی افسوس برای همسفران شرح می‌داد بهتر بشنود.

شرح قهرمانی‌های پسر برای حکومت ومملکت: زن می‌پنداشت به ناگاه به جهانی دیگر پا نهاده که هرگز در رویا نیز ندیده است: جهانی بس نا شناخته برای او، واو بس مسرور از نیوشیدن شاد باشهای همگانی به پدری شجاع که می توانست بی درد ورنج از مرگ فرزند سخن گوید.

بعد به ناگاه رو کرد به پیر مرد، گویی از گفته‌ها هیچ نشنیده وگویی از رویایی ژرف به در آمده است، پرسید:

ـ «پس... آیا واقعاً پسر شما مرده؟»

همه به او خیره شدند، پیر مرد هم، روگرداند وچشمان خاکستری روشن او، گشاده، متورم، وحشتزده واشك آلود، ژرف در چهره او دوخته شد. لختی کوشید که جواب گوید اما کلمات منکوبش کردند. نگاهش را از او بر نداشت، مدتی، گویی تنها پس از آن پرسش ابلهانه ونا به جا بود که او ناگهان دریافت که سرانجام، به واقع مرگ پسر را ربوده است و...پسر برای همیشه رفته است...برای همیشه.

چهره‌اش درهم وبه گونه‌ای هراسناك دگرگون شد. سپس بی درنگ، وبه تندی دستمالی را از جیب بیرون کشید ودر میان شگفتی همه همسفران با دلی بس آشفته وچاك خورده، بغض فرو خورده را بیرون ریخت، وبی اختیار، زار زار گریستن آغاز کرد. ■

1- Fabriano. 2- Sulmona.

شعر معاصر جهان



زیبایی دوست داشتن

● جبران خلیل جبران

● ترجمه: فریده حسن‌زاده و رشید مصطفوی

■ جبران خلیل جبران، شاعر، نقاش و نویسندهٔ صاحب سبك لبنانی در پائیز سال ۱۸۸۳ به دنیا آمد و در بهار سال ۱۹۳۱ از دنیا رفت.

حیات ادبی جبران را می‌توان به دو مرحله تقسیم کرد:

ـ نخستین مرحله از ۲۲ سالگی، سال انتشار اولین کتاب عربی زبان وی به نام «الموسیقی» آغاز و تا ۳۵ سالگی ادامه می‌یابد.

ـ دومین مرحله، با انتشار اولین کتاب انگلیسی زبان او به نام «مرد دیوانه» آغاز شده، و تا زمان مرگش به سن ۴۸ سالگی می‌یابد.

جبران که در شعر معاصر عرب، از رمانتیك‌های تندرو و انقلابی و از دعوتگران تجدد به حساب می‌آید، در نخستین سالهای فعالیت ادبی خود، هدفی جز اصلاح جامعه و مبارزه با نظامهای فاسد اجتماعی ندارد. برای مثال، او از وضع نابسامان زن در جامعه انتقاد می‌کند، به حرص و آز جامعهٔ کلیسایی حمله گسترده‌یی می‌برد و برعلیه خشونتهای یك جامعهٔ متعصب و خرافاتی طغیان می‌کند. طبیعی است که از صفات مشخصهٔ آثار جبران در این مرحله، احساس یأس و بدبینی شدید است. اما پس از انتشار آثار عارفانهٔ دومین مرحلهٔ فعالیت هنریش، از شهرت وی به عنوان فردی سرکش و انقلابی کاسته شد و با توجه به عقاید و اندیشه‌های امیدوارکننده و ایمان پرخلوصش به طبیعت و فطرت پاکیزهٔ بشر، به عنوان

هنرمندی با روح انسانی و درویش مسلك، معروفیتی عام یافت.

چنانچه تا امروز عمدهٔ آثارش به بیش از ۲۰ زبان زندهٔ دنیا ترجمه شده است.

جبران در آثار عربی خود، برای شرح عقایدش به «قصه‌های کوتاه» توسل می‌جست اما این روش به تدریج جایگزین مقالات آموزشی، کلمات قصار، طنز و قطعات منظوم گشت و طرح کلی آثار بعدی وی را به زبان انگلیسی تشکیل داد.

اما چه در آثار انگلیسی و چه در آثار عربی، سبك ویژهٔ «جبران» نشانگر تأثیرپذیری شدید وی از کتاب مقدس است.

وی در نامه‌یی به می‌زیاده، نویسندهٔ لبنانی ساکن مصر می‌نویسد: «هرگاه به عزیمتی می‌اندیشم که مردم آن را مرگ می‌نامند، قلبم از شوق آکنده می‌شود. من از تصور چنین فرجامی احساس شادی بی‌انتهایی می‌کنم و در حسرت فرا رسیدن آن لحظه موعودم. اما بعد به خود رجوع می‌کنم و به یاد می‌آورم که پیامی‌ست که من باید قبل از عزیمتم به گوش جهانیان برسانم. و در تنگنای این احساس شدید مسئولیت از یکسو، و محدودیتها و ناتوانیهای خود از سوی دیگر، چه پریشان و درمانده‌ام من! نه، من هنوز پیام خود را نرسانده‌ام و از درون این نور هیچ چیز بجز دودی پراکنده، بیرون نیامده است.

و این دردی است که سبب می‌شود شیرینی مرگ را تلخ و زهرآگین، احساس کنم. آه!... من این را فقط بتو می‌گویم و نه به هیچکس دیگر: اگر پیش از آنکه پیامم را هجی و تلفظ کنم از این دنیا بروم، روزی برای گفتن آن پیام که اکنون مانند تکه ابری بر آسمان دلم سنگینی می‌کند، باز خواهم گشت.

آیا این صدا به گوش تو غریب می‌نماید؟

غریب‌ترین چیزها نزدیکترین آنها به حقیقت یگانه‌اند. در ارادهٔ انسان، نیروی شورانگیزی است که غبار مه درون ما را به خورشید بدل می‌کند.»

[سال نگارش نامه: ۱۹۲۸]

پیام جبران را می‌توان در ایمان عمیق او به نیروی شفابخش محبت و همبستگی و نیز اعتقاد راسخش به وحدت وجود خلاصه کرد. برطبق آیین تصوف که جبران پیرو آن بود، کلید همه چیز عشق است: آنکه به عشق دست یازد، از حرص، جاه‌طلبی، غرور فضل فروشانه، اطاعت کورکورانه از قوانین و رسوم و ترس از صاحبان جاه و مقام دنیایی، برای همیشه رهایی می‌یابد.

پیام جبران در آثار انگلیسی وی، رسایی و گویایی فراوانی یافت. بخصوص در قطعات منظوم و کلمات قصارگونه که در آنها وی نظریات خود را دربارهٔ مسائل مختلف مانند قانون، آزادی، سخاوت، مذهب، رنج، شادی، عشق، زن و مرگ به زبانی موجز و دلنشین بیان می‌دارد. مطلبی که در زیر ملاحظه می‌کنید ترجمهٔ دفتر کوچکی از قطعات منظوم این فیلسوف و شاعر لبنانی است که در اصل به انگلیسی سروده شده است.

ما به حکم نظامی ازلی و ابدی
به یکدیگر وابسته‌ایم.
پس بیائید به مهربانی با هم به سر بریم.

دوست یکدیگریم.
من از تو هیچ نمی‌خواهم.
تو از من هیچ نمی‌خواهی.
شریکیم
در زندگی.

برادران و خواهران من.
شما را دوست دارم، هرکه می‌خواهید باشید.
من و شما فرزندان یك دینیم.
چه،
شاخه‌های گوناگون مذاهب
انگشتان دست پر مهر خدای یگانه‌اند،
دستی گشاده به سوی همه
گشایندهٔ درهای معراج روح به روی همه
مشتاق وصال همه.

چون خواهی
امیال و افکار کسی دریابی،
بنگر
نه در آنچه به آن رسیده است
بل درآنچه مشتاق رسیدن به آن است.

می‌گویند: از شناخت خود
به شناخت دیگران خواهی رسید.
من اما می‌گویم: از مهر ورزیدن به دیگران
به شناخت خود خواهی رسید.

راز آواز
در همآوازی صدای خواننده
و تپش قلب شنونده
آشکار می‌شود.

سالها در اندیشه بوده‌ام
تا دریابم
کدامیك اصیل‌تر و نیکوترند:
والایی ایثار
سرمستی عصیان
و اکنون
در ورای همهٔ پندارها
تنها یك حقیقت را آشکارا دریافته‌ام
و آن،
همانا «صداقت» است
آنچه به همهٔ اعمال ما
زیبایی و اصالت می‌بخشد.

عشق تنها گلی‌ست
که بی یاری فصول
می‌روید و می‌بالد
و شکوفه می‌کند.

سخاوت
نه در بخشیدن چیزی است
که من به آن نیازمندترم تا تو
که در بخشیدن چیزی است
که تو به آن نیازمندتری تا من.

آن کیمیاگری که از عمق وجود خود
عناصر شفقت، رحمت، حسرت، حرمت،
شگفتی، شوق و شکیبایی را
برون آرد
و به هم درآمیزد
به جوهر عشق دست می‌یازد.

عشق را دیدم
که میان پروانه‌ها و پرندگان
انسان و همهٔ آفریدگان
پروبال گرفت
و سبکبال ورها
به سوی جویباران
به پرواز درآمد.

دستی بذرافشان مهر
در خاك همسایه،
متعالی‌تر از
زهدی عزلت گزین
در کنج متروك دیرها
صومعه‌ها.

تو اینجایی
همراه و همسفر من در جادهٔ زندگی
و یار و یاورم
دریافتن آن حقیقت پنهان.
تو انسانی
و این کافی است
تا تو را همچون برادری دوست بدارم.

خویشاوند راستین توست
آنکه تو را دریابد
برادرت
چه بسا
نه به اندرون تو راه یابد
و نه ارزشهای تو را دریابد.

حقیقت
همچون ستارگان
پدیدار نگردد
جز از پس تیرگی شب.
حقیقت
همچون زیبایی
آشکار نگردد
جز بر آنان که زشتی دروغ را
دریافته باشند.

جان لطیف زن
زایندهٔ سعادت بشری است
و روح والایش
سرچشمهٔ محبت انسانی

آمال انسانی
به سان شاخه‌های درخت سرو
روئیده‌اند؛ ◀

چون درخت
شاخه‌ای ستبر از دست دهد
رنج خواهد برد
اما نخواهد مرد

او
شیرهٔ جان خود را
در پای شاخه‌ای دگر می‌ریزد
و جای خالی شاخهٔ رفته را
می‌جوید.

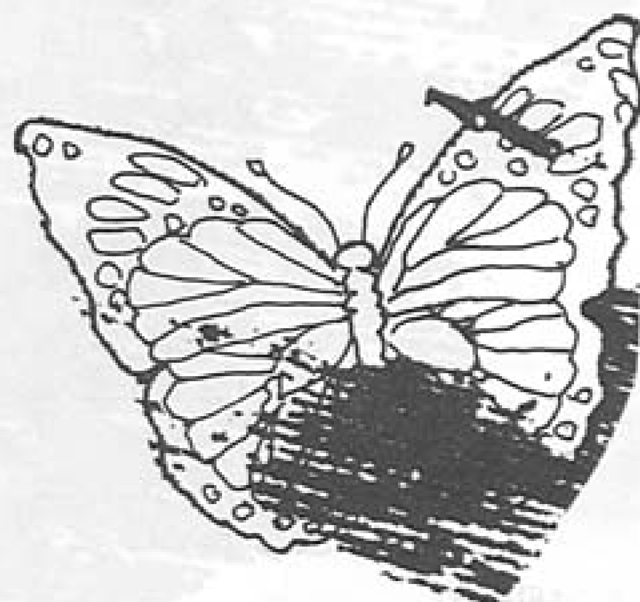
از دو موهبت بزرگ زندگی،
زیبایی و حقیقت،
اولی را در قلب عاشق یافتم
و دومی را در دست کارگر

زیباترین جامهٔ تو
دستباف دیگران
لذیذترین نوالهٔ تو
دسترنج دیگران
آسوده‌ترین خواب تو
مدیون بیداری دیگران
اکنون به من بگو، چگونه توانی خود را از دیگران جدا دانی؟

بشریت
رودخانه‌ای است تابناک
که سرودخوان و روان
اسرار کوهساران را
با خود به قلب دریا می‌ریزد.

صداقت
عطوفت ژرفی است
که به ما
رضایت از زندگانی هر روزه
می‌آموزد
و سهیم کردن آن
با دیگران.

برادران من
نظر هم
بجوئید
تا راه خطا و ندامت بیهوده
نپوئید.

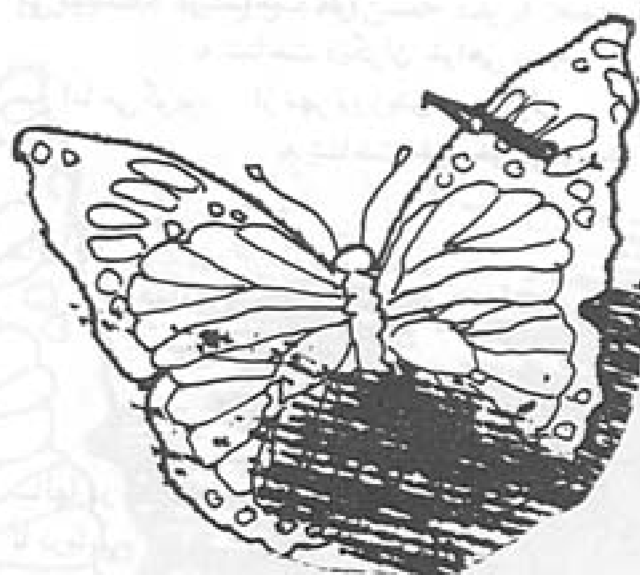


هم رائی شما
سپری ست
در برابر ستم.

زیرا
هرگاه به هم رو می‌کنیم
از نفرات دشمن می‌کاهیم.

عشق
یگانه آزادی این جهان است
چه
جان را چنان اخلاص می‌بخشد
که
نه قوانین بشریت
و نه فرامین طبیعت
هیچیک نتواند
آن را دربند کشاند.

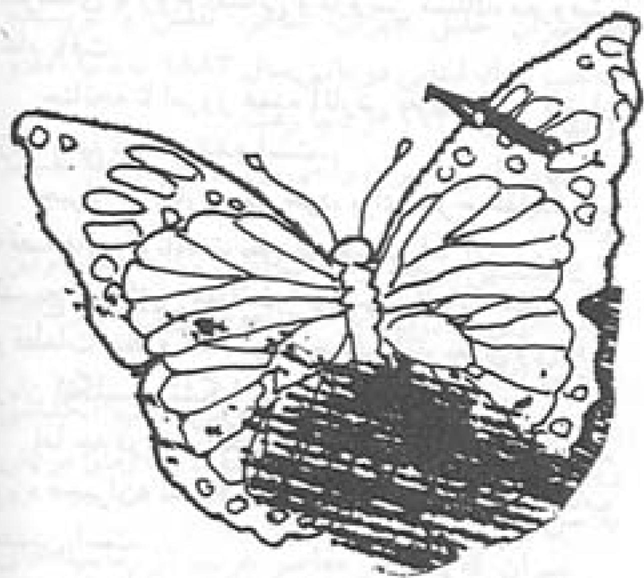
رأفت و عطوفت
نه نشانه‌های دلسردی و رخوت
که مظاهر اراده و قدرت‌اند.



مرا
جز کلمات انسانی نیست
برای بیان رؤیاها، آرزوها، و خواسته‌های تو.
اما
ما را
روح بال دار خدادادی است
برای پرواز به سوی کرانهٔ آسمان عشق و آزادی.

برادران و خواهران همیم
چرا که انسانیم
و همه دختران و پسران
یك خدائیم
همه همانند و هم سرشت.

تاریکی
شاید
از دیده‌ها پنهان دارد
گل‌ها و درختها را
اما
عشق را



از دل‌ها
هرگز.

دوست تو
جواب صدای توست.
اوست کشتزار تو
که در آن با عشق می‌کاری
و با سپاس می‌دروی.
... با اشتیاق به او رو می‌آوری
و در او به جست و جوی آرامشی.
و ای کاش
هیچ غایتی در دوستی نیابی
مگر اخلاص بخشیدن به جان.

گلهای از زمین رویان
ثمرهٔ عشق طبیعت و مهر خورشید تابان
و گلهای عشق و احسان
ثمرهٔ انسان.

برادر من،
هر جا که باشی
می‌ستایم تو را
خواه زانو زده در کلیسا،
یا در کنیسه، غرق نیایش و دعا،
و یا در مسجد، به راز و نیاز با خدا.

دانش و بینش
دو رفیق صدیق‌اند
که هرگزت گمراه نخواهند.
دانش
تاج سر
و بینش
عصای دست تو؛
و آنگاه که این هر دو داری،
بر گنجی عظیم‌تر دست نیابی.

قدرت دوست داشتن
بزرگترین نعمت الهی‌ست،
چه
هرگز از عاشق نیکبخت
باز ستانده نخواهد شد.

بازتاب مسائل اجتماعی در ادبیات کهن پارسی

■ دکتر طلعت کاویان پور



■ در آثار منظوم و منثور ادب فارسی،

فریاد اعتراض علیه بی عدالتی‌های اجتماعی را از پس دیوار قرون می‌شنویم.

■ سیف فرغانی، شاعر بزرگ قرن هفتم هجری

در قصیده‌ای، طبقات اجتماعی عصر خود را از شاه تا درویش، مورد سئوال قرار داده و معایب و مفاسدشان را بازگو کرده است.

■ خواجه نظام الملک

برای استقرار عدالت در مملکت، به وظایف همه مأموران حکومت توجه دارد و در هر باب نظر خود را بیان می‌کند.

ادب پارسی با تاریخی هزار ساله برای تحقیق در زمینه‌های گوناگون از جمله، زبانشناسی، فلسفه، تاریخ، جامعه شناسی و اقتصاد، سند بسیار ارزشمندی به شمار می‌رود. از این رو، با مطالعه و بررسی این پهنه وسیع و عمیق می‌توان با مسایل اجتماعی مردم ایران نیز در طول تاریخ آشنا شد.

در این نوشتار برخی از مسایل اجتماعی در نظام استبدادی از دیدگاه جمعی از شاعران و نویسندگان قدیم ایران ـ از قرن چهارم تا پایان قرن هشتم هجری ـ مورد بررسی قرار می گیرد.

■ مفاهیمی که شاعران و نویسندگان سده‌های مورد بحث با ین مایه‌های اجتماعی در آثار خویش به کار برده‌اند، متناسب با اوضاع حکومت وقت بوده است. گروهی از آنان، بی‌آن که راه حلی برای رفع تبعیض و ستم‌های روزگار خویش ارائه کنند، به اصول و نظام ظالمانهٔ اقتصادی ـ اجتماعی عصر خود اعتراض کرده‌اند.

«فردوسی»، شاعر بزرگ ایران در شاهنامه، در پایان «پندنامهٔ انوشیروان» اصول غلط و ناعادلانهٔ اقتصادی ـ اجتماعی عهد ساسانی را چنین بیان می کند:

«یکی مرد بینی که با دستگاه
رسیده کلاهش به ابر سیاه
که او دست چپ را نداند ز راست
زبخشش فزونی نداند زکاست
یک از گردش آسمان بلند
ستاره بگوید که چونست چند
فلک رهنمونش به سختی بود
همه بهر او شوربختی بود»

و اضافه می‌کند:

«چنین بود تا بود و این تازه نیست
گزاف زمانه به اندازه نیست
یکی را برآرد به چرخ بلند
یکی را کند زار و خوار نژند
نه پیوند با آن، نه با اینش کین
که دانست راز جهان آفرین»[۱]

وی از عدم تامین اقتصادی و اجتماعی در عهد خود چنین شکایت می‌کند:

«الا ای برآورده چرخ بلند
چه داری به پیری مرا مستمند
چو بودم جوان، برترم داشتی
به پیری مرا خوار بگذاشتی
مرا کاش هرگز نپروردیا
چو پرورده بودی نیاز ردیا
به جای عنانم، عصا داد سال
پراکنده شد مال و برگشت حال
دو گوش و دو پای من آهو گرفت
تهی دستی و سال نیرو گرفت.»[۲]

«ابوطیّب مصعبی» شاعر دورهٔ سامانی نیز از وضع آشفته اقتصادی دوران خود شکایت دارد:

«چرا زیرکانند بس تنگ روزی
چرا ابلهان راست بس بی‌نیازی
چرا عمر طاووس و درّاج کوته
چرا مار و کرکس زید در درازی»[۳]

بی‌عدالتیهای اجتماعی و اختلاف طبقاتی سخنی تازه نیست، بلکه ریشه در گذشته‌های بس دور تاریخ خونبار این سرزمین دارد. در آثار منظوم و منثور ادب فارسی، فریاد این اعتراض را از پس دیوار قرون می‌شنویم. «عسجدی» شاعر دربار محمودغزنوی از جفای روزگار نسبت به «اهل هنر» شکوه کرده و می‌گوید:

«فغان زدست ستمهای گنبد دوّار
فغان زسفلی و علوی و ثابت و سیار
جفای چرخ بسی دیده‌اند اهل هنر
از آن به هرزه شکایت نمی کنند احرار»(۴)

«محمدجریرطبری» مورخ عصر سامانی، از خواری و مذلت مستمندان رنج می‌برد و با اختلاف طبقاتی مخالف است و می نویسد:

«دو صفت است که هرگز نمی‌پسندم- کفران نعمت در توانگران و خواری و مذلت در مستمندان.»

این اختلاف عظیم طبقاتی نه تنها بی‌عدالتیهای اجتماعی را به دنبال داشت، بلکه فخر و مباهات و کبر طبقات حاکمه را نیز نسبت به طبقات محروم اجتماع به وجود آورده بود. برخی از شاعران و نویسندگان سخنور ما در آثار خویش این مساله را به باد انتقاد گرفته‌اند.

«ناصرخسرو» شاعر توانای قرن پنجم هجری فخر و نازش به آباء و اجداد را مردود می شمارد و می گوید:

«تن پاك فرزند آزادگانم
نگفتم که شاپور بن اردشیرم»

یا:

«فرزند هنرهای خویشتن شو
تا همچو توکس را پدر نباشد
وانگه که هنریافتی، بشاید
گرجز هنرت خود پدرنباشد»(۵)

«فرخی سیستانی»، هرچند شاعری درباری است، اما گویا گاهی از این وضعیت خشمگین شده و عکس‌العمل نشان می‌داده است:

«بسا کسا کاندرگهر و اندر هنر دعوی کند
همچون خر در خُرد بماند چون گه برهان بود»(۶)

(خُرد، خر و خره= لجن و گِل، رك به فرهنگ معین)

گاهی شاعران و نویسندگان ادب فارسی، اختلاف طبقاتی و مشکلات اجتماعی را با طنزی شیرین بیان می‌کنند. «شیخ فریدالدین عطار نیشابوری»، که در ادب عرفانی پایگاهی والا دارد، در داستان «دیوانه»، اعتراض خود را نسبت به ثروت بیکران «عمید نشابور» چنین بیان می‌دارد:

«این دیوانه به نشابور می‌رفت، دشتی دید فراخ که در آن گاو بسیار می‌چرید، پرسید که این گاوها مال کیست؟ گفتند: مال عمید نشابور است.

از آنجا گذشت، صحرایی دید پر از اسب، گفت: این اسبها از آن کیست؟

گفتند: ازآن عمید نشابور.... چون به شهر آمد، غلامان بسیار دید. پرسید: اینها از کیست؟ گفتند: بندگان عمید نشابورند. درون شهر سرایی دید آراسته، که مردم به آنجا می‌رفتند و می‌آمدند، پرسید: این سرای کیست؟ گفتند: این اندازه ندانی که سرای عمید نشابور است؟

دیوانه دستاری کهنه بر سرداشت از سربرگرفت و به آسمان پرتاب کرد که خدایا! این را هم به عمید نشابور ده، از آنکه همه‌چیز را به وی داده‌ای».(۷)

به راستی طنز لطیفی را که در عمق این داستان نهفته است، چه کسی می‌تواند انکار کند؟ آنجا که بیچارگان و ستمدیدگان به سخن در می‌آیند، این اختلاف و تناقضها و تفاوتها را با ساده دلی و صداقت خاص خویش فریاد می‌کنند. فریادی مظلومانه که عرش خدا را به لرزه در می‌اورد.

«عبدالواسع جبلی» که از جملهٔ پیشروان بزرگ تغییر سبك در اواسط قرن ششم هجری است، از گرمی بازار شیادان و کسادی دانش و فضل عالمان و دگرگونی ارزشها در زمان خود «به معیار قریحت» چنین سنجیده سخن می گوید:

«منسوخ شد مروت و معدوم شد وفا
و زهر دو نام ماند چو سیمرغ و کیمیا
شد راستی خیانت و شد زیرکی سفه
شد دوستی عداوت و شد مردمی جفا
هر عاقلی به زاویه‌ای مانده ممتحن
هر فاضلی به داهیه‌ای گشته مبتلا»(۸)

یورش مغول و تاثیر آن در همهٔ ابعاد زندگی اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی مردم جامعهٔ آن زمان، آنقدر عمیق است که «در هیچ دولت بر اهل هیچ ملت نشان نداده‌اند» ولوث آن حادثه ننگین هنوز از دامن ملت ایران شسته نشده است(۹)

سخن شاعران و اهل ادب در این دوره بیش از هر دوره‌ای در خور توجه است. با آنکه بسیاری از گویندگان آن زمان در زمره مردم خانقاهی و بی اعتنا به عوالم مادی و تاثیرات آن درآمده بودند، باز هم عظمت واقعه و شومی نتایجش، آنان را تحت تاثیر قرار داده و حقایقی را به زبان شعر بیان داشته‌اند. آنچه در آثار این شاعران و نویسندگان می‌یابیم، انعکاس دردهای بی‌پایان مردمی است که در آن دوره زندگی می کردند.

این بغضهای گره شده به صورت مطایبات و هزلیات در آثار «سعدی» و «عبید زاکانی» به خوبی منعکس شده است. و شاعرانی چون «خواجوی کرمانی» و «اوحدی مراغه‌ای» شاعران اواخر قرن هفتم و اوایل قرن هشتم هجری و «سیف فرغانی»، معاصر سعدی، درباره امرای زمان و سوابق زشت «خواجگان آفاق و صدور روزگار»، که در روزگار آنها برکار بودند، سخنان طنزآمیزی برجای نهاده و اشاراتی بلیغ در آثارشان دارند. (۱۰)

«سیف فرغانی» شاعر بزرگ قرن هفتم هجری در قصیده‌ای، طبقات اجتماعی عصر خود را از شاه تادرویش، مورد سئوال قرار داده و معایب و مفاسدشان را بازگو کرده است. برای دوری از اطناب، ابیاتی از آن قصیده را می‌آوریم:

«ایاسلطان لشکر کش به شاهی چون علم سرکش
که هرگز دوست یا دشمن ندیده کار زار تو
ایا دستورهامان و ش که نمرودی شدی سرکش
تو فرعونی و چون قارون به مال است افتخار تو
ایا مستوفی کافی که در دیوان سلطانان
به حل و عقد در کار است بخت کامکار تو
قلم چون زرده ماری شد به دست چون تو عقرب در
دواتت سله ماری کزو باشد دمار تو
ایا بازاری مسکین نهاده در ترازو دین
جوسنگت را سبك کردی گران زآنست بار تو» (۱۱) .

قصاید استوار سیف الدین فرغانی، که بیشتر جنبه انتقادی دارد، درباره اوضاع اجتماعی قرن هفتم و هشتم یکی از بهترین نمونه‌های آثار ادبی به شمار می‌رود. قصیده معروف سیف الدین که خود نامش را «تاریخ فساد زمان» نامیده است، به روشنی انحطاط اجتماعی و کساد شدن بازار علم و هنر و راستی و مروت و رواج نامردمی را در آن روزگار به تصویر می‌کشد. و این «تصویر مولم» را از «پی آیندگان» برجای می گذارد. ابیاتی از این قصیده را، که بیانگر وضع آشفته عصر شاعر و غلبه فساد و نشانه‌های سقوط و انحطاط معنوی مردم در آن روزگار است، می آوریم: (۱۲)

«درعجبم تا خود آن زمان چه زمان بود
کامدن من به سوی ملك جهان بود.
بهر عمارت سعود را چه خلل شد
بهر خرابی نحوس را چه قران بود
برسر خاکی که پایگاه من و تست
خون عزیزان به سان آب روان بود
شعر که نقد روان معدن طبع است
بردل این ممسکان به نسیه گران بود
بوده جهان همچو باغ به وقت بهاران
ما چو به باغ آمدیم، فصل خزان بود
از پی آیندگان زماضی حالی
گفتم و تاریخ آن فساد زمان بود» (۱۳)

سیف فرغانی گذشته از انتقادهای شدید و بی‌پروا که درقصاید خویش از طبقات اجتماعی آن روزگار به دست می‌دهد، در جای دیگر، شاعران عهد خود را از مدح امرای زمان نیز بر حذر می‌دارد و در این باره می گوید:

«از ثنای امرایت نگهدار زبان
گرچه رنگین سخنی نقش مکن دیواری
مدح این قوم، دل روشن تو تیره کند
همچورو از کلف و آینه را زنگاری»(۱۴)

جمعی دیگر از شاعران و بزرگان ادب فارسی پیوسته مخاطبان خود را به اصول آزادگی و شرف در زندگی توصیه کرده و آنان را به عدالتخواهی و مبارزه با ستمکاران فراخوانده‌اند.

«سنایی» شاعر و عارف بلند پایه قرن ششم هجری انسانها را به بی نیازی و مناعت طبع می خواند:

«بمیرای حکیم از چنین زندگانی
کزین زندگانی چو مردی بمانی
برین خاکدان پر از گرگ تاکی
کنی چون سگان رایگان پاسبانی
ازین زندگی زندگانی نخیزد
که گرگت و نایدزگرگان شبانی»(۱۵)

«نظامی گنجوی» شاعر سخنور قرن ششم هجری نیز در آثار خود، آزادگی و شرف را می ستاید و مبارزه با ستمکاران را امری ضرور می شمارد:

«پایین طلب خسان چه باشی
دست خوش ناکسان چه باشی
گردن چه نهی به هر قفایی
راضی چه شوی به هر جفایی
چون کوه بلند پشتی‌ای کن
با نرم جهان درشتی ای کن

خواری، خلل درونی آرد
بیدادکشی زبونی آرد
می باش چو خار، حربه بر دوش
تا خرمن گل کشی در آغوش
نیروشکن است حیف وبیداد
از حیف بمیرد آدمیزاده»(۱۶)

«شیخ اجل سعدی» یکی از معدود شاعران و نویسندگانی است که مسایل اجتماعی زمان خویش را با بیانی زیبا تصویر کرده است. خوشبختانه دیدگاههای اجتماعی سعدی کم نیست. او در قطعهٔ معروف «بنی آدم اعضای یکدیگرند»، به اتحادمردم یك جامعه که باید در دشواریها و سختیهای زندگی یار یکدیگر باشند، اشاره می کند.

حکایت «جدال سعدی با مدعی» اختلاف طبقاتی و مفاسد ناشی از آن را نشان می‌دهد.

«... اغلب تهیدستان دامن عصمت در معصیت می‌آلایند و گرسنگان نان ربایند».

در آثار سعدی چه منظوم و چه منثور، از یك جامعهٔ طبقاتی متشکل از ستمگران و ستمکشان، گرسنگان و سیران سخن به میان آمده است. مظالم و مفاسد حکمرانان زمان و دردهای اجتماعی با شیوه ای بسیار عالی در این آثار موردبررسی قرارگرفته است.

«گلستان» سعدی حاصل دریافت وبرخوردهای گوناگون مردی اندیشه‌ور است با دنیا و مسایل و دشواریهای حیات انسان»(۱۷)

وی در بارهٔ «یکی از ملوك بی انصاف» می نویسد:

«یکی از ملوك بی انصاف پارسایی را پرسید: از عبادتها کدام فاضلتر است؟

گفت: ترا خواب نیمروز تا در آن یك نفس خلق را نیازاری!

ظالمی را خفته دیدم نیمروز
گفتم این فتنه است خوابش برده به
وانکه خوابش بهتر از بیداریست
آنچنان بدزندگانی مرده به»(۱۸)

در آثار منثور و منظوم فارسی، سیاست کلی حکام و سلاطین و عوامل آنان در امر گرفتن خراج و مالیات نشان داده شده است. بیان چنین واقعیتی پایگاه اجتماعی مردم آن روزگار را روشن می کند. به این حکایت سعدی توجه کنیم:

ذوالنون مصری پادشاهی را گفت: شنیدم فلان عامل را که فرستاده‌ای به فلان ولایت، بر رعیت درازدستی می کند و ظلم روا می‌دارد. گفت: «روزی سزای او بدهم». گفت: بلی روزی سزای او بدهی که مال از رعیت تمام شده باشد.

سپس به زجر و مصادره از وی بازستانی و در خزینه نهی، درویش و رعیت را چه سود؟ پادشاه خجل گشت و دفع حضرت عامل بفرمود درحال»(۱۹)

به نظر سعدی وظیفهٔ دولت در مورد مصرف مالیات و خراجی که مردم می‌پرداختند، ساختن «عمارت، جسر و مسجد و خانقاه و چاهها بر سر راههاست». و نیز معتقد است که اگر عامل و ماموری بر مردم ستم روا داشت، باید او را مجازات کرد و آنچه به زور گرفته، از او باز ستاند و به مردم غارت شده داد... والا «اگر به زجر و مصادره از وی ستانی و در خزانه نهی، رعیت درویش را چه سود؟»

«سلطان گدا طبع آنکه طمع در مال رعیت درویش کند»(۲۰)

و «پادشاهی که عدل نکند و نیك نامی توقع دارد، بدان ماند که جو همی کارد و امید گندم دارد».

بجز مالیاتها و عوارض عادی، مالیاتهای جدیدی را به نحوی بر مردم بی‌پناه تحمیل می کردند که بیشتر به غارتگری شباهت داشت.

«امیر نیشابوری وقت بر اهل شهر خود خشم گرفت، بفرمود تا نیزه درزمین زدند. آن گاه سوگند یاد کرد که چندان درم خواهم که بیارید که این نیزه در زیر آن پنهان شود. و اگر نه ـ شما را بکشم و آتش در شهر زنم. خلق متحیر شدند. هرچه شفاعت کردند، هیچ در نگرفت. یك هفته مهلت خواستند و به نزدیك شیخ «عثمان هندو» آمدند و قصه با او بگفتند و از او دعای فرج خواستند». خوشبختانه قبل از پایان مهلت امیر به دست غلامان کشته شد.(۲۱)

«امام محمدغزالی»، فیلسوف و فقیه و متکلم بزرگ قرن ششم در «نصیحة‌الملوك»، برای آنکه تا حدی از مظالم حکام و فرمانروایان جلوگیری شود، پیشنهاد می کند که سلطان «آسان حجاب» باشد، یعنی ارباب رجوع به آسانی بتوانند او را ببینند و مشکلات خود را مطرح کنند. وی ضمناً پادشاهان را از تحمیل هرگونه مالیات غیرعادلانه بر مردم برحذر می‌دارد و می گوید که این کار بدان می‌ماند که «کسی بنیان دیوار بکند، تروهنوز خشك ناشده سردیوار برنهد، نه سر ماند و نه بن».(۲۲)

■ بعضی شاعران و نویسندگان قرن‌های چهارم تا هشتم هجری، بی آن که راه حلی برای رفع تبعیض و ستمهای روزگار خویش ارائه کنند، به اصول و نظام ظالمانه اقتصادی ـ اجتماعی عصر خود اعتراض کرده‌اند.

«خواجه نظام‌الملك طوسی» وزیر دانشمند و با تدبیر دولت سلجوقی، بنیان مملکت داری را بر عدل و دادگستری استوار می‌داند و این نکته را بارها به صورتهای گوناگون گوشزد می کند. وی صلاح لشکر و رعیت را به عدل و احسان می بیند و معتقد است که «ملك با کفر بپاید و با ستم و ظلم نپاید».(۲۳)

خواجه نظام‌الملك برای استقرار عدالت در مملکت، به وظایف همه ماموران حکومت توجه دارد و درهرباب نظر خودرا بیان می کند. عاملان یعنی مأموران وصول عواید دولت، باید با مردم به نیکویی رفتار کنند و «جز مال حق نستانند وآن نیز به مدارا و مجاملت» و در موقع برداشت محصول تا مردم مستأصل و آواره نشوند و اگر عاملی جز این رفتار کند، باید او را «به کسان شایسته بدل کنند و اگر از رعیت چیزی زیادت ستده باشد، از وی بازستانند و به رعیت بازدهند...و او را معزول کنند و نیز عمل فرمایند تا دیگران عبرت گیرند».(۲۴)

نظام ظالمانهٔ حاکم بر جامعهٔ آن دوران، تفاوتها و اختلافات چشمگیری را بین مردم و طبقات ممتاز، به وجود آورده بود. رعیت را «رمه‌ای» می‌دانستند که تعهد آن با پادشاه است و یا آنکه: «بدانکه رعیت عیال خداینده و هرکه رعیت را برنجاند، خدای را آزرده است»(۲۵)

پادشاه و عواملشان به راستی چنین معتقد بودند که «دخل پادشاه از رعیت حاصل می شود».

و چون رعیّت بیچاره یارای پرداخت دخل پادشاه را نداشت، هنگامی که لب به اعتراض می‌گشود، به زندان و مجازاتهای سخت محکوم می شد.

انوشیروان هنگامی که می‌خواست «خراج ولایتها» را معلوم کند، طبقات مختلف اجتماعی را دعوت کرد و از آنها خواست که نظر و عقیدهٔ خودرا در بارهٔ خراج بگویند:

«پس مردی ازمیان مردمان برخاست، نه ازمهتران و کس او را نشناخت و گفت: ای ملك خراج چیزی جاودانه بود و باقی ماند و مردم فانی شوند و چیزی باقی بر فانی نتوان نهادن، برزمین آبادان خراج نهی فردا از پس ان زمانه، آن زمین ویران شود و ان خراج بماند و بر مردمی خراج نهی و بمیرد و آن خراج بر زمینها خراب و بر فرزندان وی بماند»(۲۶)

انوشیروان عادل (!) از اظهارنظر آن مرد خشمگین شده و می پرسد: «از کدام گروهی؟ گفت: از دبیرانم. گفت: دبیران فضول باشند و فرمود: دوات بر سر او زنند تا بمیرد»

... و «هریکی با دوات او را می‌زدند، تا بمرد»(۲۷)

چنین کنند بزرگان چو کرد باید کار!!...

مجازات کشته شدن به خاطر یك اظهارنظر نه تنها اجرا می شد، بلکه گاهی به دستور شاه، خاطی را به زندان می افکندند.

در آثار منظوم و منثور فارسی، مشخصات زندانها و کیفرهایی، که در حق زندانیان اعمال می شد، به خوبی تصویر شده است.

در داستان «بیژن و منیژه»، فردوسی وضع ظاهری یك زندانی را چنین بیان می کند:

«فروهشت رستم به زندان کمند
بر آوردش از چاه با پای بند
برهنه تن و موی و ناخن دراز
گدازنده از درد و رنج و نیاز»

«خواجه احمد حسن میمندی» وزیر سلطان محمود پس از سالها وزارت به دستور سلطان غزنوی در قلعهٔ «کالنجر» محبوس بود، ولی پس از مرگ محمود پسرش مسعود، او را از زندان آزاد کرد و به مسند وزارت نشاند. «فرخی سیستانی» شاعر درباری ضمن وصف او، به طور غیر مستقیم وضعیت زندانی را به اطلاع خواننده می‌رساند:

«بودن تو به حصار اندر، جاه تو نبرد
آن نه جاهی ست که تاحشر پذیرد نقصان
شیر هم شیر بود گرچه به زنجیر بود
نبرد بند و قلاده شرف شیر ژیان
باز هم باز بود ورچه که او بسته بود
شرف بازی از باز فکندن نتوان»

از فحوای کلام شاعران و نویسندگان بر می‌آید که معمولاً به خوراك و پوشاك زندانیان توجه نمی شد و غالباً برای جلوگیری از فرار، پای آنها را به زنجیر می بستند.

حبسیات «مسعود سعدسلمان» شاعر خوش قریحه ایران در نیمهٔ دوم قرن پنجم و آغاز قرن ششم هجری ویژگیها و شرایط دشوار زندگی در زندانهای نظام

استبدادی را با مهارت کامل بیان می‌کند.

او که در روزگار جوانی به کارهای دیوانی اشتغال داشت و شاعری سخنور و «زبان‌آور» بود، مورد بخل و حسد رقیبان قرار گرفت تا آنجا که روانه زندان شد و سالیانی چند را در زندان گذرانید.

مسعود سعد حتی علت زندانی شدن خود را نمی‌داند و می‌پرسد:

«محبوس چرا شدم، نمی‌دانم
دانم که نه دزدم و نه عیارم
نز هیچ عمل نواله‌ای خوردم
نز هیچ قباله باقی‌ای دارم»[۲۸]

همچنین حبسیات «خاقانی» که به سبب سعایت بدخواهان و تنگ نظری‌شان مورد بی‌مهری پادشاهان «شیروان» قرار گرفته بود، شیوه مجازات و طرز زندگی بزهکاران در زندان را نشان می‌دهد:

«غصه بر هر دلی که کار کند
آب چشم آتشین نثار کند
بر دو پایم فلك زآهن‌ها
حلقه‌ها چون دهان مار کند
این دهنهای تنگ بی‌دندان
بر دو ساق من آن شعار کند
که به دندان بی‌دهان همه سال
اره با ساق میوه‌دار کند.»[۲۹]

با مطالعهٔ حبسیات مسعودسعد سلمان و خاقانی، معلوم می‌شود که زندانیان اغلب روی خاك و شن و یا روی حصیر می‌خوابیده‌اند و به دست و پای آنان غل و زنجیر بسته می‌شده و شب هنگام حتی از شمع و چراغ نیز محروم بوده‌اند:

«سقف زندان من سیاه شبی است
که دو دیده به دوده انبازد
روز، هرکس که روزنش بیند
اختری سخت خرد بندارد»[۳۰]

***

«در این حصار خفتن من هست برحصیر
چو بر حصیر گویم، خود هست برحصار
در هر دو دست رشتهٔ بند است چون عنان
بر هر دو پای حلقه کند است چون رکاب»[۳۱]

مسعود سعد با سرودن «حبسیات» زخمهای عمیق اجتماعی دورهٔ خود را نشان می‌دهد. به قول «نظامی عروضی» نویسنده کتاب «چهارمقاله»: «اصحاب انصاف دانند که حبسیات مسعود در علوّ به چه درجه است و در فصاحت به چه پایه بود. وقت باشد که من از اشعار او همی خوانم. موی بر اندام من برپای خیزد و جای آن بود که آب از چشم من برود»[۳۲]

«هفت سالم بسود سود و دهك
پس از آنم سه سال قلعه نای
بند بر پای من چو مار دو سر
من بر او مانده همچو مار افسای
ناخن از رنج حبس روی خراش
دیده از درد بند خون پالای»[۳۳]

(سود و دهك و نای، نام سه قلعه در هند است که مسعود سعد سلمان در آنها زندانی بوده است).

گاهی زندانی از مراقبت دایمی نگاهبان شکوه می‌کند و می‌گوید:

«در هر حبس و بند نیز ندارندم استوار
تا گرد من نباشد ده تن نگاهبان
هر ده نشسته بر در و بر بام «سجن من»
با یکدیگر دمادم گویند هر زمان:
خیزید و بنگرید مبادا به جادویی
او از شکاف روزن پرد به آسمان!»[۳۴]

سعدی خطاب به بادشاه می‌نویسد: «در هر دو سه ماه شحنهٔ زندان را بفرماید به غوص احوال زندانیان کردن، تا بی‌گناهان را خلاص دهد و گناه کوچك را پس از چند روزی ببخشد. و زندان قاضی را همچنین نظر نماید.»[۳۵]

یکی دیگر از مسایل اجتماعی و نکته پایانی این گفتار، وضع دهقانان و کشاورزان در جامعه استبدادی آن دوران است.

با همهٔ ستایش از پیشه و پیشه‌وری در ادب فارسی، دهقان و کشاورز در تنگنای معیشت به سر می‌برده است و همواره دستخوش ستمها، حق‌کشیها و بی‌رحمیها بوده است. مهمتر آنکه در دستگاه زورگویان زمانه، بیگاری برای دهقان و دیگر افراد زحمتکش امری عادی تلقی می‌شد. در آثار کهن فارسی، واژه‌های «مجرك» و «رایگان» به معنی بیگاری و کار مجانی به کار رفته است:

ابوشکور بلخی گوید:

«چنین گفت هارون مرا روز مرگ
مفرمای هیچ آدمی را مجرك»

«ابوالحسن شهید بلخی»، گوید:

«اگر بگروی توبه روز حساب
مفرمای درویش را رایگان»

شاعر دقیق و نکته سنج قرن هشتم هجری «اوحدی مراغه‌ای» در «جام جم» توصیفی بسیار واقع گرایانه از زندگی دهقانان زمان خویش به دست می‌دهد که در ادبیات فارسی کمتر به چشم می‌خورد. این توصیف شاعرانه، دورنمای غمبار زندگی دهقانان و کشاورزان در روزگار قدیم است:

«گوشت، دهقان به هر دو ماه خورد
مرغ بریان، چریك شاه خورد
دست دهقان چو چرم گشته زکار
دهخدا، دست نرم برده که: آر!
چو خوری تو زدستوارهٔ او
نظری کن به دست بارهٔ او:
دو سه درویش رفته در دره
پی گوساله و بز و بره
شب فغانی که گرگ میش ببرد
روز آهی که دزد خیش ببرد
تو پر از باد کرده پشم بروت
که کی آرد شبان پنیر و قوروت
چند در قهر دیگران کوشی؟
بهر خود شیر دیگران نوشی؟!» ■

پی نویس‌ها:

۱). شاهنامه فردوسی ـ زیر نظری. ای. برتلس ـ مسکو ـ انتشارات دانش.

۲). همان ماخذ. آهو = عیب (فرهنگ معین).

۳). تاریخ ادبیات در ایران ـ ج اول ـ تالیف دکتر ذبیح‌الله صفا ـ تهران ـ ابن سینا.

۴). دیوان عسجدی مروزی ـ به تصحیح شهاب طاهری ـ ابن سینا.

۵). دیوان ناصر خسرو ـ به تصحیح زین‌العابدین شریف صفوی.

۶). دیوان فرخی سیستانی ـ چاپ دوم ـ با مقدمه و به تصحیح دبیر سیاقی.

۷). دیوان عبدالواسع جبلی به تصحیح دکتر ذبیح‌الله صفا ـ دانشگاه تهران.

۸). به نقل از «نه شرقی، نه غربی، انسانی» ـ زبان و فرهنگ ایران ـ دکتر عبدالحسین زرین کوب.

۹). تاریخ ادبیات در ایران ـ ج سوم ـ ذبیح‌الله صفا ـ ابن سینا.

۱۰). رجوع کنید به دیوان خواجوی کرمانی به اهتمام و تصحیح سهیلی خوانساری و نیز به کلیات عبید زاکانی به تصحیح و مقدمهٔ عباس اقبال آشتیانی.

۱۱). به نقل از تاریخ ادبیات در ایران ـ ج سوم ـ دکتر صفا ـ ابن سینا دستور = وزیر، مستوفی = محاسب عواید مالیاتی (فرهنگ معین).

۱۲ و ۱۳ و ۱۴. همان ماخذ

کلف = کك مك روی صورت (فرهنگ معین).

۱۵). دیوان سنایی به اهتمام مدرس رضوی.

۱۶). کلیات نظامی گنجوی به اهتمام وحید دستگردی.

حیف = ستم و ظلم (فرهنگ معین).

۱۷). دیداری با اهل قلم ـ ج اول ـ دکتر غلامحسین یوسفی ـ دانشگاه فردوسی مشهد شماره ۵۳.

۱۸). کلیات سعدی ـ محمد علی فروغی ـ موسسه انتشارات امیرکبیر.

۱۹) و (۲۰). همان ماخذ.

۲۱). نسخه خطی «زادالمقوبین» تالیف «محمد بن محمد بن نصر» از آثار قرن هفتم هجری ـ به نقل از تاریخ اجتماعی راوندی. ج ۴ـ انتشارات امیر کبیر.

۲۲). نصیحة الملوك غزالی طوسی ـ به تصحیح و حاشیه جلال همایی.

۲۳) و ۲۴). دیداری با اهل قلم ـ ج اول ـ دکتر غلامحسین یوسفی ـ دانشگاه فردوسی مشهد.

۲۵). قابوسنامه به تصحیح و مقدمه دکتر اسلامی ندوشن.

۲۶ و ۲۷). ترجمه تاریخ طبری با مقدمه و حواشی دکتر محمد جواد مشکور ـ چاپ تهران.

۲۸). دیوان مسعود سعد سلمان، به تصحیح رشید یاسمی.

۲۹). دیوان خاقانی با تصحیح و مقدمه و تعلیقات دکتر ضیاءالدین سجادی ـ شعار = نشانه (فرهنگ معین).

۳۰). دیوان مسعود سعد سلمان ـ به تصحیح رشید یاسمی.

۳۱). چهارمقاله نظامی عروضی چاپ بریل لیدن.

۳۲). دیوان مسعود سعد سلمان ـ به تصحیح رشید یاسمی.

۳۳ و ۳۴). همان ماخذ.

۳۵). کلیات سعدی ـ محمد علی فروغی ـ انتشارات امیر کبیر.



نان

● ولفگانگ بورشرت

● ترجمه: سیدسعید فیروزآبادی

■ ولفگانگ بورشرت به سال ۱۹۲۱ در هامبورگ متولد شد. در ابتدای جوانی به کتابفروشی و سپس هنرپیشگی پرداخت. اما در ۱۹۴۱ به جبههٔ شرق اعزام و در آنجا به سختی مجروح شد. به علت اظهاراتش در نامه‌ها، که برخلاف حکومت نازیها بود به مدت هشت ماه در شهر نورنبرگ زندانی شد سپس به اعدام محکوم گردید. ولی این حکم به خدمت در جبهه تبدیل گردید. پس از چندی به علت بیماری از خدمت معاف شد. در نمایشنامه‌های طنزآمیز و کمدی تئاتر هامبورگ اشعاری را که خود سروده بود، قرائت می کرد. سپس وی به دلیل مخالفت با نازیها دوباره دستگیر شد. در بهار سال ۱۹۴۵ مجدداً به جبهه اعزام گردید و سپس در حالیکه جسم و جانش آسیب دیده بود پس از پایان جنگ به خرابه‌های هامبورگ بازگشت. دیگر بیش از دو سال وقت برای نوشتن نداشت. تجارب و مشاهدات خود را در سالهای نفرت بار جنگ جهانی دوم به شیوه‌ای عمیق و شاعرانه به رشتهٔ تحریر درآورد. اشعار، نمایشنامه‌ها و داستانهای کوتاه و بلندش با بیانی زیبا حکایت از رنج گرسنگان و معلولین جنگ و بی خانمانیهای ناشی از آن دارد. از آثارش می توان نمایشنامهٔ «آن بیرون پشت در»، «گلهای شمعدانی غمگین» و «در این سه شنبه» را نام برد. وی در داستان کوتاه خود به نام «نان» گرسنگی، تغییر معیارها و همچنین ایثار زن را به رشتهٔ تحریر در آورده است.

ناگهان از خواب برخاست. ساعت دونیم بود. فکر می کرد که چرا از خواب برخاسته است. عجیب است! کسی در آشپزخانه به صندلی خورد. گوش کرد. سکوت بود. زیاده از حد سکوت بود و هنگامی که دست را در کنارش روی تخت گذاشت جای آن را خالی یافت. به همین علت بود که آنجا اینطور ساکت شده بود: صدای نفسش نمی آمد. برخاست و کورمال کورمال به طرف آشپزخانه رفت. آنها در آشپزخانه به یکدیگر برخوردند جسم سفیدی را در کنار گنجهٔ آشپزخانه دید. چراغ را روشن کرد. آنها در لباس خواب رو به روی هم ایستاده بودند. فهمید که او نان بریده است. کارد هنوز در کنار بشقاب بود و بر روی رومیزی خرده‌های نان قرار داشت. هروقت شبها می خواستند بخوابند اوسفره را تمیز می کرد. هر شب. امّا حالا خرده‌های نان بر روی پارچه بودند. کارد نیز در آنجا قرار داشت. حس کرد که سرما به آرامی از سنگ فرش به بدنش منتقل می شود و بالا می آید. نگاهش را از بشقاب برداشت.

مرد به دور و بر در آشپزخانه نگاه کرد و گفت: «فکر می کردم اینجا خبری شده.» او پاسخ داد: «من هم شنیدم.» و بعد فکر کرد که همسرش در لباس خواب درست به همان پیری متناسب با سنش به نظر می آید. شصت و سه سال. روزها جوانتر به نظر می رسید. مرد هم فکر می کرد که زن نیز پیر به نظر می رسد. در لباس خواب خیلی پیر بود. امّا شاید به دلیل موهایش باشد زنها در شب بیشتر به دلیل موهایشان پیر به نظر می‌رسند. موها آدم را یك دفعه پیر می کنند. و گفت: «باید کفش پایت می کردی. اینطوری پابرهنه روی زمین سرد سرما می خوری.»

زن به او نگاه نمی کرد زیرا نمی توانست تحمل کند که دروغ می گوید. دروغ آن هم پس از سی و سه سال زندگی مشترك. مرد بیهوده از گوشه‌ای به گوشهٔ دیگر نگاه کرد و گفت: «فکر می کردم اینجا خبری است. صدایی شنیدم.»

زن پاسخ داد: «من هم چیزی شنیدم، امّا مهم نیست.» بشقاب را از روی میز برداشت و خرده‌های نان را سریع از روی میز کنار زد. مرد، مردد پاسخ داد: «نه حتماً خبری بوده.» زن به طرف او آمد: «اصلا از بیرون بود. برو بخواب. روی این زمین سرد سرما می خوری.»

مرد به پنجره نگاه کرد و گفت: «آره، حتماً از بیرون بوده، امّا فکر می کردم صدا از اینجا بوده.»

زن دستش را به طرف کلید چراغ بالا برد و با خود فکر کرد که باید الان چراغ را خاموش کنم والا باید به بشقاب نگاه کنم. نه نباید آن را نگاه کرد. چراغ را خاموش کرد و گفت: «بیا برویم. حتما از شیروانی بوده هر وقت باد می آید، صدا می کند.»

هر دو از میان راهرو تاریك کورمال کورمال به اتاق خواب رفتند. برخورد پاهای برهنهٔ آنها با زمین صدایی پدید می آورد. وقتی در تختخواب دراز کشیدند زن گفت: «آره، تمام شب باد می آمد، حتماً از شیروانی بوده است.»

مرد گفت: «آره، فکر می کردم از آشپزخانه بود. اما حتماً از شیروانی بوده.» و حالتی خواب آلود به خود گرفت. امّا زن فهمید که صدای او به هنگام دروغ گفتن چقدر غیر واقعی به نظر می رسد. آرام خمیازه کشید و گفت: «هوا سرده، باید بروم زیر پتو. شب بخیر.»

مرد پاسخ داد: «شب بخیر، آره هوا خیلی سرده.»

سکوت برقرار شد. بعد از مدتی زن صدای آرام و منظم جویدن مرد را شنید. زن عمدا عمیق و منظم نفس می کشید تا همسرش نفهمد که هنوز بیدار است. اما صدای جویدن مرد آنچنان منظم بود که زن در اثر آن به آرامی به خواب رفت.

روز بعد وقتی که مرد به خانه آمد همسرش چهار برش نان جلوی او گذاشت. همیشه سهم او فقط سه برش بود. زن از زیر نور لامپ کنار رفت و گفت: «تو با خیال راحت چهار برش بخور. من نمی توانم این نان را بخورم. تو یکی بیشتر بخور. بخورش. و دید که چگونه همسرش روی بشقاب خم شده است. زن به بالا نگاه می کرد. در این لحظات این کار برایش دردناك بود. گفت:

«آره، شبها نمی توانم نان بخورم، تو بخور.»

زن بعداز مدتی طولانی زیر لامپ در کنار میز نشست. ■

اندیشه و هنر آلبرکامو، عصیان در برابر پوچی

● هادی سراج زاده ـ دانشجوی پزشکی دانشگاه کرمان

■ هنر عصیانی است علیه جهان و وظیفهٔ خود می‌داند که شکل دیگری به آن دهد.
(از نقدی که «آندره موروا» بر آثار آلبرکامو نوشته است)

اندیشه و آثار آلبرکامو نویسندهٔ فرانسوی امروزه بیش از هر زمانی در کشور او مورد توجه قرار گرفته است. بحران فزایندهٔ جهان سرمایه داری و نارواییهایی که در کشورهای مدعی داشتن مرام سوسیالیستی هر روز بیشتر به چشم می‌خورد، باردیگر نظرها را متوجه کامو کرده است؛ نویسندهٔ اندیشمندی که از نخستین روزهای نویسندگی با دلایلی منطقی کاستی‌ها و کژیهای هردو اردوگاه سوسیالیستی و کاپیتالیستی را برشمارده بود.

آثار کامو که در قالبهای رمان، نمایشنامه، و مقالات بر زمینهٔ مسایل فلسفی و اجتماعی خلق شده، به بررسی مفهوم زندگی و به طور کلی رابطهٔ زندگی با آدمی می‌پردازد. کامو با قبول پوچ بودن فلسفی زندگی، می‌کوشد راه‌حلی برای فرار از این پوچی بیابد.

برخلاف پاسکال که راه نجات انسان را تنها در ایمان مسیحایی و اتکاء به خدا می‌داند، کامو، به عنوان میراث‌دار فرهنگ و فلسفهٔ غربی، نتیجه می‌گیرد که چون سرانجام زندگی مرگ است، پس زندگی «پوچ و بیهوده» بیهوده و آدمی در برابر این وضع دو راه دارد یا باید مرگ را بپذیرد یا زندگی را. در چشم‌انداز اندیشهٔ او پذیرفتن مرگ پذیرفتن و پناه بردن به موجب اصلی بیهودگی است و این نقض غرض است. پس باید زندگی را پذیرفت؛ او می‌گوید پذیرفتن زندگی با پذیرفتن بیهودگی ملازمه‌ای ندارد. کامو این دید فلسفی خود را به زندگی در وجود «مورسو» شخصیت اصلی کتاب «بیگانه» به تصویر می‌کشاند.

«مورسو»، به تعبیری، مشهورترین شخصیت آفریدهٔ آلبرکامو در رمان کوچك «بیگانه»، که مورد علاقه و توجه خاص خود نویسنده نیز بوده، کارمندی فرانسوی در الجزایر است. او به طور اتفاقی، اما با کمال بی‌تفاوتی، مرد عربی را در ساحل دریا و زیر آفتاب می‌کشد.

در جریان بازجویی‌ها و محاکمه، خصوصیات شگفت روحی وی کشف می‌شود، صداقت وهم‌آور و حیرت‌انگیز مورسو در بیان بی‌تفاوتی و بی‌احساسی‌اش و علاوه بر آن تکرار جملهٔ «من مثل همه هستم» از دهان او، باعث می‌شود تا جامعه‌ای که بر پایهٔ دروغ‌های «موجه» بنا شده است خود را در معرض تهدید عریان شدن حقیقت پنهانی و خطر آگاهی یافتن بشریت بی‌حسی خود ببیند و این موجود مزاحم، این «بیگانه» ناهماهنگ با دیگران را که حاضر نیست نقشی را که همه بازی می‌کنند بازی کند، با خشونت طرد کند و دور اندازد.

به قول خود آلبر کامو، مورسو نه به جرم ارتکاب قتل، بلکه به علت آنکه در مراسم تشییع جنازه و تدفین مادرش نگریسته است، به مرگ محکوم می‌شود. اینجاست که چرخشی به وجود می‌آید و «حادثه» اصلی به وقوع می‌پیوندد. مورسو صورت مجسم انسان پوچ اندیش که برای او نه راه فراری وجود دارد نه مرجعی، به درخششی از نوعی بصیرت می‌رسد. او به گذشته‌اش می‌نگرد و همین بازپس نگری به زندگی او معنا می‌دهد. اما این «معنا»، در جهت خلاف عقیدهٔ وی به پوچی و بیهودگی دنیا، شکل نمی‌گیرد؛ او درمی‌یابد که آگاهی به حتمیت شکست به منزلهٔ تحقیر سرنوشت است و از این طریق کشف می‌کند که می‌تواند خود را خوشبخت بیابد. ارزش بی‌همتای زندگی را (نه به معنای آن در وجه انتزاعی‌اش) درمی‌یابد و به این یقین می‌رسد که آن‌چه در سالهای آینده که از زیستن محروم می‌ماند به او داده خواهد شد همان است که در گذشته، در سالهایی نه چندان واقعی‌تر از آینده، به او داده شده است. با این ادراك و استدلال به فراسوی بی‌شوری و بی‌اعتنایی می‌رسد و پی می‌برد که شادکامی و پوچی دو فرزند یك زمین‌اند و جدایی ناپذیرند و انسان با تحقیر و تمسخر این واقعیت می‌تواند به زندگی خود معنا بخشد. «مورسو» با نگرش فلسفی ویژه‌ای به این نتیجه می‌رسد که به قول استاندال: آدمی در این دنیا به مثابهٔ موشی گرفتار در تله است و مهمترین کاری که می‌تواند انجام دهد آن است که فعلا پنیر و طعمهٔ این تله را بخورد.

در یك بررسی و استنتاج کوتاه ملاحظه می‌شود که «مورسو» برخلاف «روکانتن» شخصیت رمان فلسفی «تهوع» اثر «ژان‌پل سارتر»، از زندگی جانوری به شوق ازادی و اختیاری زیستن روی می‌آورد. «روکانتن» از پژوهش و جستجو آغاز می‌کند و کم‌کم کارش را بی‌ثمر یافته، به پوچی می‌رسد؛ اما مورسو برعکس از پوچی و بیهودگی به آغوش زندگی باز می‌گردد.

آلبرکامو خود بارها گفته است که پیام‌آور پوچی نیست، به عقیدهٔ او جهان پوچ نیست، و زندگی بیهوده نیست، بلکه رابطهٔ انسان (شهروند غربی؟) با جهان و برداشتی که از آن دارد پوچ است:

(زندگی را دوست داریم و شوق ماندگاری در وجودمان خانه دارد، اما سرانجام باید رفت. انسان از کار طبیعت سر درنمی‌آورد. جهان کر و کور و گنگ است و به پرسش و ندای ما پاسخ نمی‌دهد. رنج ما همین است؛ اما اگر روشن‌بین باشیم، خود را از چون و چرای اندیشه می‌رهانیم و فقط زندگی می‌کنیم)*

* پی‌نویس:

■ ادبستان: این تلقی و برداشتی بسیار سطحی و عوامانه از زندگی در چشم‌انداز تعبیه شده برای انسان ماده‌گرا و تحقیقاً بیگانه مانده از خویش است. به تعبیری، آلبرکامو، نویسندهٔ اندیشمند و صدیق فرانسوی در جهت نفی این تلقی، پوچی را به مکاشفه می‌نشیند و عصیان در برابر آن را نوعی معنا بخشیدن به زندگی انسان جستجوگر می‌داند.



احساس عمیق و دلنشین در پیچ و تاب آثار خوشنویسی داود رواسانی

...خوشنویسی پیش از آن که کسب شکلی از «مهارت» باشد، در واقع دست یافتن به نوعی «معرفت» است و رسیدن به درجه‌ای از «شناخت» و یافتن حقیقت هستی.

این مطلب اظهار عقیده داود رواسانی مدرس انجمن خوشنویسان است که اولین نمایشگاه آثار خوشنویسی وی با عنوان «کلك مینا» در سالن انجمن مذکور به مدت ۱۵ روز برپا شد و تا دهم خرداد ادامه داشت.

داود رواسانی خطی زیبا دارد و از قریحه‌ای خاص در این زمینه برخوردار است و آثارش همچون زلال ریزش باران در پگاه بهاری را می‌ماند که پیچ و تاب مفتون کننده‌اش، احساسی عمیق و دلنشین در تماشاگر به وجود می‌آورد.

داود رواسانی ۴۲ سال دارد و زاده تبریز است که از طراحی نقشه‌پردازی فرش، به سوی خوشنویسی بال گشوده است. وی درمورد سابقه کارش می گوید:

از کودکی علاقه و ذوق فراوانی به نقاشی و خوشنویسی داشتم و در ۱۶ سالگی، تلمذ از محضر اساتید فن را آغاز کردم. نخستین زمینه فعالیتهای هنریم، طراحی نقشه‌های فرش بود که نزد استاد کاظم چرندابی طراح معروف به فراگیری این هنر اصیل مشغول شدم. درسال ۱۳۶۲ تعلیم خوشنویسی را آغاز کردم که تلاش در این زمینه، دیدگاه‌های تازه‌ای را برایم به ارمغان آورد. در سال ۱۳۶۴ از انجمن خوشنویسان موفق به اخذ گواهینامه ممتاز شدم و پس از گذراندن امتحانات انتخاب مدرس و توفیق قبولی در آن، تعلیم هنرجویان را آغاز کردم. علاوه بر خوشنویسی در دیگر رشته‌های هنری از قبیل طراحی قالی و بافت فرشهای هنری و صادراتی فعالیت دارم.

زمزمه‌های لطیف در آثار طراحی و نقاشی دانشجویان دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران

آثار طراحی و نقاشی آبرنگ و مداد رنگی گروهی از دانشجویان رشته نقاشی دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران در سالن نمایشگاه این دانشکده ترتیب یافت که مورد بازدید جمعی از دوستداران هنرهای تجسمی قرار گرفت. در نمایشگاه مذکور که تا دهم خرداد برپا بود آثاری از لادن چالاك ـ سهیلا جهانگیری ـ امراه بازرگانی ـ الهه جیت‌ساز ـ علی حسنك ـ هایده قلی‌پور ـ بامداد رضوانیان ـ سپیده سلیمی ـ احمد سنجری ـ شهاب شادبهر ـ رحمان شاه محمد اردبیلی ـ محمدطاهر صافی ـ مینا صدری ـ شیوا صمدی ـ هنگامه عربعلی ـ محمدحسین طباطبائی ـ محسن محسنی ـ حسین نجومی ـ احمد وطنی و محسن یوسفی بر سینه‌ریز دیوارهای سالن دیده می شد و نمایشگاه مذکور قریب به ۶۰ تابلو را در بر می گرفت که در این میان ۵ تابلوی تذهیب حسین نجومی از جذابیت خاصی برخوردار بود. حسین نجومی که زاده باختران است ۲۵ سال دارد و دانشجوی سال نخست دانشکده هنرهای زیبا می‌باشد.

وی حدود ۵ سال است که به آفرینش مینیاتور و تذهیب مشغول است و این هنر را نزد اساتید فن فراگرفته و تلاش دارد با کسب تجارب بیشتر، ذوق و استعداد خود را بیازماید.

از حسین نجومی در مورد هنر تذهیب جویا می‌شویم. وی می گوید:

تذهیب کلاً یك هنر تزئینی است که برای نشان دادن جلوه‌های زیبایی در نقاشی و مینیاتور مورد استفاده قرار می‌گیرد و خلق آن، به توجه، احساس و تجربه فراوانی نیاز دارد. در آفرینش تذهیب از رمز و راز و پیچ و تاب انواع گل و بوته و ساقهٔ گل و همچنین ظرافت اشکال پرندگان استفاده می شود. وی با قلم‌مو کار می کند و از رنگهای سنتی و طبیعی بهره می گیرد.

یکی از اساتید فن پیرامون اثرات برگزاری چنین نمایشگاههایی گفت:

هنرمندان جوان رشته نقاشی دانشکده هنرهای زیبا، از سرمایه‌های غنی و پربار هنری این مرز و بوم به شمار می‌روند و به هر طریق ممکن، باید مورد تشویق و ترغیب قرار گیرند. آثار موجود جالب است، خصوصاً تابلوهای تذهیب موجود در این نمایشگاه از نظر کیفیت نقش‌پردازی، زمزمه‌گر لطیفترین احساسات زیباشناسانه است. رقم زدن گل و بوته در تذهیب، به درك عمیق هنر ظرافت نیاز دارد و این پدیده بر جوهر روحانی هنر، مُهر تأیید می‌زند...

«خانه دوست کجاست؟» و جایزه‌ای دیگر

«خانه دوست کجاست؟» ساختهٔ عباس کیارستمی برای چندمین بار موفق به اخذ جایزه شد. سینما «تك» بلژیك در جهت کمك به بخش فیلمهای با ارزش در این کشور، جایزه نقدی خود را به ارزش ۱۵۰ هزار فرانك به فیلم «کیارستمی» اهداء کرد.

گفتنی است که این فیلم در جشنواره‌های «لوکارنو»، «نانت»، «فستریو»، «فوز»، «گوتنبرگ»، «فرایبورگ»، «فیلمستاو»، «کنچونیو»، «مونیخ» و «جیفونی» شرکت داشته و موفق به دریافت جایزهٔ سوم چهل و دومین جشنواره لوکارنو در سوئیس و چهار جایزه جنبی این جشنواره و همچنین جایزه سینمای هنرو تجربه جشنواره «آر.سی.سی» فرانسه شده است.

ایران و نمایشگاه بین‌المللی کتاب برزیل

یازدهمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب برزیل با شرکت ۱۸ کشور و ۶ سازمان بین‌المللی روز دوم شهریور ماه در شهر «سان‌پائولو» گشایش یافت. جمهوری اسلامی ایران نیز با ارائه ۲۰۰ عنوان کتاب (بالغ بر ۹ هزار جلد) و مجموعه‌ای از صنایع دستی در این نمایشگاه شرکت کرد.

در سوگ عاشقان

شرح هجران و دوری از امام(س)، در نمایشگاه خط و گرافیك «در سوگ عاشقان» که توسط سپاه پاسداران ناحیه بروجرد در محوطه حرم مطهر برپا شده بود، کاملا ملموس بود. هرائر در این نمایشگاه بیانگر احساس خالق آن نسبت به امام و فراق از آن شمس رهگشا بود. ۸۹ اثر هنری به مناسبت سالهای مختلف (که امام در قید حیات بودند) بر دیوار نمایشگاه «در سوگ عاشقان» نشسته و هنرمند بروجردی کوشیده بود تا تألمات روحی خود و بلکه تمام مردم را در این باره نشان دهد.

این آثار را علی رضائی بروجردی به وجود آورده که هر یك و جدی شورانگیز را در دل علاقمندان می‌نشاند.

نمایشگاه در سوگ عاشقان که در ضلع شمال غربی حرم مطهر برپا شده بود حدود ۵۰۰ متر مربع وسعت داشت و با تلاش واحد تبلیغات سپاه پاسداران بروجرد احداث شده بود.

□ کنسرت «نوا» در آلمان برای یاری زلزله‌زدگان شمال

گروه «نوا» به منظور یاری بازماندگان زلزله اخیر شمال با سفر به اروپا، کنسرت موسیقی ایرانی را در چند شهر آلمان فدرال به اجراء در آورد. این کنسرت با آواز حسین مظفری در مایه دشتی به صورت بداهه پردازی و بداهه نوازی موسیقی فولکلورگیلان اجراء شد که مورد توجه حاضران قرار گرفت. اجرای ترانهٔ «لاله صحرائی» که آهنگ آن از شادروان رضا محجوبی است تاثیری شایسته و جالب بر شنوندگان بر جا گذاشت.

میراسماعیل صدقی اسا ـ جمال سماواتی ـ حسن سامانی ـ یلدا ابتهاج ـ احمد قلیچ ـ مجید درخشانی و بهنام سامانی در گروه «نوا» فعالیت دارند...

هشتمین جشنوارهٔ سینمای جوان برگزار شد

هشتمین جشنوارهٔ سینمای جوان از تاریخ ۵ الی ۹ شهریور ماه در محل سینما کانون برگزار گردید. هدف از برگزاری این جشنواره، ارزیابی میزان بهبود و رشد نگاه صمیمانه، جستجوگر و هنرمندانهٔ سینماگران و معرفی استعدادهایی که در این زمینه فعالیت می کنند، بود.

در هشتمین جشنواره سینمای جوان ۴۵ فیلم ۸ میلیمتری موفق به ورود به بخش مرور یکسال سینمای جوان شدند.

در بخش مسابقه نیز ۵۴ فیلم ۸ میلیمتری و ۲۵ فیلم ۱۶ میلیمتری که واجد کیفیت مناسب و ارزنده‌ای بودند، به عنوان آثار برتر سینمای جوان ساخته شده در سالهای ۶۸ و ۶۹ به نمایش درآمدند.

استاد محمود فرشچیان سه تابلو از آثار خود را به موزهٔ آستان قدس رضوی اهدا کرد

استاد محمود فرشچیان، سه اثر نفیس خود را، با عناوین: «پنج روز پس از خلقت»، «خمسهٔ طیبه» و «عصر عاشورا» به موزهٔ آستان قدس رضوی هدیه کرد.

نمایشگاه بین‌المللی کتب مذهبی ژاپنی

اولین نمایشگاه بین‌المللی کتب مذهبی ژاپن در تیر ماه سال جاری در شهر توکیو برگزار شد. در این نمایشگاه که در سالنی به وسعت ۵۴۵ مترمربع درشهر توکیو برپا شده بود، ۱۵۰ ناشر از ۲۵ کشور مختلف جهان شرکت کرده بودند.

عدم ارائه کتاب موهن آیات شیطانی از نکات قابل توجه در این نمایشگاه به شمار می‌آمد.

جمهوری اسلامی ایران در این نمایشگاه با عرضهٔ حدود ۴۰۰ عنوان کتاب در زمینه‌های گوناگون دینی اعم از عرفان، کلام، فلسفه و... حضوری نسبتاً چشمگیر داشت.

دائرة‌المعارف علمی شهید محمدباقر صدر

انستیتواسلامی (المعهدالاسلامی) درلندن درصدد تدوین دائرة‌المعارف ویژه اندیشه‌های آیت‌الله شهید سیدمحمدباقر صدر است. این دائرة‌المعارف شامل مجموعه‌ای از تحقیقات و پژوهشهای علمی و تحلیلی دانشمندان و علما دربارهٔ ابعاد مختلف زندگی و افکار شهید صدر است.

بزرگداشت شکوهمند نقاش هلندی، ونسان ون‌گوگ

صدمین سالروز درگذشت نقاش نامدار هلندی، «ونسان ون‌گوگ» در هلند برگزار شد. برگزاری نمایشگاه بزرگ و جامعی از آثار نقاشی و طراحی ون‌گوگ، همچنین برگزاری نمایشگاهی از آثار نقاشانی که از او تأثیر پذیرفته‌اند از جمله این برنامه‌ها بوده است. جشنواره فیلم و اپرایی که منعکس کننده سالهای پایانی زندگی «ون‌گوگ» بود، در کنار دیگر برنامه‌ها خودنمایی می‌کرد.

بازسازی مقبرهٔ محتشم کاشانی

بقعه وگنبد محتشم کاشانی، بزرگ مرثیه‌سرای حماسهٔ کربلا با صرف اعتباری بیش از ۶۰ میلیون ریال بازسازی شد. شعر دوازده بندی محتشم کاشانی ـ این شاعر بزرگ سده دهم هجری قمری ـ که قرنها است زینت بخش مجالس عزاداری سرور شهیدان حسین بن‌علی(ع) است، یکی از منظومه‌های درخشان تاریخ ادب فارسی به شمار می‌رود.

مولانا کمال‌الدین محتشم کاشانی در سال ۹۹۶ هجری چشم از جهان فروبست وهم اکنون مقبره‌اش در کاشان زیارتگاه عاشقان اباعبدالله(ع) است.

توضیح ضروری

سردبیر محترم مجلهٔ ادبستان

سلام. مقالهٔ «ترجمهٔ متون نمایشی» [هرکسی را اصطلاحی داده‌اند] را در شمارهٔ اخیر ادبستان دیدم که با حسن سلیقه جملگی دوستان، خصوصاً جنابعالی خوب «نشسته» بود. چندتایی اشتباه چاپی داشت که یادآوری می‌شود تا در صورت امکان دستور فرمایید در شمارهٔ آینده به خوانندگان توضیح داده شود:

۱. صفحه ۴۸، ستون دوم، بند آخر، سطر ۷، صحیح: La Langue

۲. صفحه ۵۰، ستون اول، بند سوم، سطر ۳، صحیح: اون پسر مغرور و خودسریه

۳. صفحه ۵۳، ستون دوم، بند دوم، سطر ۴ صحیح: هاثورن

ارادتمند ـ قادری

شورای نویسندگان مجله محترم ادبستان

با سلامی گرم

در شماره ۷ آن مجله جستاری با عنوان «مروری بر ادبیات داستانی در ایران» قسمت سوم به خامهٔ «دکتر یعقوب آژند» به چاپ رسیده که در آن، نام نویسندهٔ کتاب داستان «ستاره‌های خاکی» به اشتباه «کاظم عمادی» عنوان شده است. نام نویسندهٔ این کتاب «اسدالله عمادی» است. امید است اصلاح شود.

با آرزوی موفقیت بیشتر برای نویسندهٔ مقاله و شورای نویسندگان این مجله

ساری ـ اسدالله عمادی

مرداد شصت و نه

□مقدمه‌ای که در ابتدای مطلب «شعر پایداری فلسطین» در شمارهٔ قبل آمده بود، از سوی «ادبستان» نوشته شده بود و ربطی به مترجم مقاله نداشت.

□□□

در شمارهٔ ۸ ادبستان در خبر درگذشت مرتضی نی‌داود تصنیف مرغ سحر در مایه ماهور و شور درج شده بود که کلمه شور در مورد این تصنیف زیادی است.

ملاحظاتی دیگر در مورد ادبیات تاجیک و....

اشاره

همان طور که به خاطر دارید، درشماره ۵ ادبستان، مطلبی از خواننده عزیزمان آقای محسن شجاعی در باره بعضی اشتباهات ترجمه مقاله ادبیات تاجیکی چاپ شد. در پاسخ به آن مطلب، مترجم مقاله توضیحاتی برایمان فرستاده‌اند که عیناً از نظر خوانندگان می‌گذرد

ادبستان

با عرض تشکر از التفات آقای محسن شجاعی به مقاله «ادبیات نوین تاجیک» و اظهار لطفی که در باره ترجمه نا قابل بنده فرموده‌اند و تحسین نکته سنجی‌ها و دقت نظرایشان، تذکر چند نکته را بی حاصل ندانستم:

۱ـ در مورد «سرود آزادی» این کلمه درمتن انگلیسی که اساس ترجمه من بوده است عیناً به این صورت آمده است:

His «Sorud - e Azadi» ... Was Completely new For Tajik poetry.

ضمناً در یادداشتی که کمال عینی بر کتاب «کارنامه صدرالدین عینی» نوشته، آمده است «صدرالدین عینی در سال ۱۹۱۸ میلادی، «سرود آزادی» یا «مارش حریت» را به دوزبان فارسی ـ تاجیکی و ترکی اوزبکی... منظوم کرده است.» و این کمال، پسر همان صدرالدینی است که سرود را ساخته است. تازه اگرهم یاد داشت کمال را ندیده بودم و در مقاله متن هم بجای سرود آزادی ترجمه انگلیسی ان آمده بود باز هم ترجیح می‌دادم آن را به «سرود آزادی» ترجمه کنم نه مارش حریت که نصفش فرنگی است و نصفش عربی.

۲ـ در مورد تاش خواجه، همه حق با ایشان است. بنده هم تاش خواجه نوشته بودم اما گناه «تامش» شدن «تاش» ظاهراً بر گردن خط ناخوانای بنده است.

۳ـ راجع به «داخونده» که بحمدالله اختلاف سلیقه‌ای نداریم.

۴ـ اما در مورد کلمه «دهاتی» همه حق با جنابعالی است و همه تقصیر ناگزیر بر گردن بنده ـ این کلمه در متن مقاله نیامده بود و تنها زیرنویس یکی از عکس‌ها بود و عکس را از منبع جداگانه‌ای تهیه کرده بودم که زیرش همین کلمه «Dakhuti» با همین املا آمده بود. چون متاسفانه با الفبای سیریلیك آشنایی ندارم خودم هم از بی معنی بودن لغت حیرت کرده بودم به هر حال گناه با من است اگر بخواهیم در باره مسئولان روابط فرهنگی ایران و تاجیکستان اغماض کنیم، که همسایه‌ایم و خانه هم را ندیده‌ایم.

در مورد تاجیک کم بغل عین عبارت ترجمه من این است «آدینه یا سرگذشت تاجیکی کم بغل» که ظاهراً مفهوم تاجیکی یك نفر تاجیك است و «ی» اخرش یاء وحدت.

کلمه «الوغ» هم به صورتهای «الغ» و حتی «اولوغ» در متون آمده است و به هرحال ترکی است و در این مورد به فتوای همسایگان عربمان عمل کرده‌ام که «هذه کلمه اجنبیه فافعل بها ماشئت». البته در همین مورد.

کلمه «بسمچیان» نیز به همین صورت و به صورتهای «بسمه چیان» و «باسمه چیان» در یاد داشتهای عینی (به کوشش سعیدی سیرجانی) بارها آمده است.

۵ـ در مورد کلمه «آدمیان» البته صورت معمول تاجیکی همانطور که مرقوم فرموده اید «آدمان» است و حق با شماست.

۶ـ اما درباره املای لغت «عرابه» گمان می‌کنم بی‌راه نرفته باشم و هر دو صورت «ارابه» و «عرابه» در متون فارسی آمده است، شاهدش، لغتنامه شادروان دهخدا.

بار دیگر از یاد داشت آموزنده و بی غرضانه این خواننده صاحب نظر تشکر می‌کنم و امیدوارم مجله ادبستان همیشه منظور نظر افرادی از این قبیل باشد.

ص ـ شهبازی

اجتماعی

□ عوامل فساد و بدحجابی و شیوه های مقابله با آن
احمد رزاقی ـ مرکز چاپ و نشر سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ سوم ـ ۱۳۶۹ـ ۲۲۴ ص ـ ۵۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

ادبیات

□ در کوچه های خلوت شب (مجموعه شعر)
سعید نیازکرمانی ـ با مقدمه استاد دکتر پاریزی ـ نشر پاژنگ ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۱۶ ص ـ قطع رقعی.

□ حافظ شناسی (جلد دهم از مجموعه ۱۵ جلدی حافظ شناسی) به کوشش سعید نیازکرمانی ـ نشر پاژنگ ـ تهران ـ چاپ دوم ـ ۱۳۶۹ـ ۲۴۰ ص ـ ۴۵۰۰ ریال، قطع وزیری.

□ دیوان اشعار خواجو کرمانی
به اهتمام و تصحیح احمد سهیلی خوانساری ـ نشر پاژنگ ـ تهران ـ چاپ دوم ـ ۱۳۶۹ـ ۸۳۰ ص ـ ۵۵۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ چهار مقاله
احمد نظامی عروضی سمرقندی ـ به سعی و اهتمام و تصحیح: علامه محمد قزوینی ـ انتشارات طهوری ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ـ ۱۴۲ ص ـ ۶۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ در جستجوی زمان ازدست رفته ـ طرف خانه سوان
مارسل پروست ـ ترجمه مهدی سحابی ـ نشر مرکز ـ چاپ اول ۱۳۶۹ـ۵۹۶ ص ـ ۳۳۰ تومان ـ قطع وزیری.

□ صخره ها و پروانه ها
جهانگیر خسروشاهی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۸۷ص ـ ۲۹۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ درکوچه باغ زلف (اصفهان در شعر صائب)
جستار از: خسرو احتشامی هونه گانی ـ کتاب سرا ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۱۷۰ ص ـ ۷۲۵ ریال ـ قطع رقعی.

□ بیکران سبز (گزیده ای از سروده های میرجلال الدین کزازی)
میرجلال الدین کزازی ـ نشر مرکز ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۳۲ص ـ ۶۶۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ ریخت شناسی قصه
ولادیمیر پراپ ـ ترجمهٔ م. کاشیگر ـ نشر روز ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۲۰۶ص ـ ۱۲۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ صدبار اگر توبه شکستی بازآ (نمایشنامه)
داود کیانیان ـ انتشارات برگ ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۷۵ص ـ ۲۸۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ رویش در باد (مجموعه داستان)
داود غفارزادگان ـ انتشارات برگ ـ تهران ـ چاپ اول ۱۳۶۹ ـ ۶۸ص ـ ۲۳۰ریال ـ قطع وزیری.

□ قاصدکهای سوگوار
به کوشش: دفتر ادبیات و هنر مقاومت ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۴ص ـ ۸۰ریال ـ قطع جیبی.

□ سرنوشت چنین بود......
گیسلن لارمه ـ ترجمهٔ ابوالقاسم سبطی ـ ویراستهٔ: ا.جوینی. نشر آلاله گان ـ تهران چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۶۴ص ـ ۶۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ جنگ پتروس
آلکی زی ـ ترجمهٔ مجید عمیق ـ نشر آلاله گان تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۵۶ص ـ ۷۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

آموزش

□ تدریس شیوه های یادگیری به کودکان
دونالدای کارلاین ـ ترجمه دکتر سید اکبر میرحسنی ـ مرکز ترجمه و نشر کتاب ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ـ۱۰۶ ص ـ ۵۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

دین

□ الحیاة (جلد ششم)
محمد رضا حکیمی ـ محمد حکیمی ـ علی حکیمی ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ـ ۵۲۰ ص ـ ۱۵۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ حیات فکری و سیاسی امامان شیعه
رسول جعفریان ـ مرکز چاپ و نشر سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۹۰ ص ـ ۹۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ سینای نیاز
جواد محدثی ـ مرکز چاپ و نشر سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ۱۳۶۹ ۲۴۸ ص ـ ۶۵۰ ریال قطع رقعی.

□ سرچشمه های نور امام رضا علیه السلام
واحد تدوین و ترجمه ـ مرکز چاپ و نشر سازمان تبلیغات اسلامی ـ چاپ اول ـ۱۳۶۸ ۲۴۶ ص ـ ۵۲۰ ریال ـ قطع جیبی.

سیاست

□ زایش و خیزش ملت
دکتر داور شیخاوندی ـ انتشارات ققنوس ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۳۹۳ ص ـ ۱۹۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ بازشناسی جنبه های تجاوز و دفاع «جلد اول و دوم» (مقالات ارائه شده به کنفرانس بین المللی تجاوز و دفاع درسال ۱۳۶۷)
گردآوری از: دبیرخانه کنفرانس بین المللی تجاوز و دفاع ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۳۸۱ ص ـ قطع وزیری.

□ تنگه هرمز از دیدگاه حقوق بین الملل دریاها
دکتر مرتضی نجفی اسفاد ـ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ـ ستاد امور جنگ ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ـ ۱۶۸ ص ـ ۶۰۰ ریال قطع رقعی.

□ اسرار جنگ تحمیلی به روایت اسرای عراقی (جلد سوم)
مرتضی سرهنگی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۱۱ص ـ ۷۲۰ریال ـ قطع رقعی.

☐ اسلام و جهان امروز

مارسل بوازار ـ ترجمهٔ مسعود محمدی ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۸۵ص ـ ۱۲۰۰ریال ـ قطع وزیری.

☐ بعثت (ارگان مخفی دانشجویان حوزه علمیه قم در سالهای ۱۳۴۲ ـ ۱۳۴۴)

به قلم و همکاری: اکبر هاشمی رفسنجانی ـ علی حجتی کرمانی ـ سیدهادی خسروشاهی ـ سیدمحمود دعایی ـ گردآوری و مقدمه: علی حجتی کرمانی ـ انتشارات سروش ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۲۱۵ ص ـ ۷۸۰ ریال ـ قطع وزیری.

عرفان

☐ مجموعه آثار ابوعبدالرحمن سلمی (بخشهایی از حقائق التفسیر ورسائل دیگر جلد اول) گردآورنده: نصرالله پور جوادی ـ مرکز نشر دانشگاهی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ـ ۵۰۲ ص ـ ۳۲۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

فلسفه

☐ تأملات درفلسفهٔ اولی

رنه دکارت ـ ترجمهٔ احمد احمدی ـ مرکز نشر دانشگاهی تهران ـ چاپ دوم ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۰۲ ص ـ ۵۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

منبع

☐ فهرست مقالات فارسی در مطبوعات جمهوری اسلامی ایران (دورهٔ پنجم ـ شمارهٔ چهارم)

گردآورنده: واحد نمایه سازی (فیروزه برومند) ـ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۵۲۰ص ـ ۱۲۰۰ریال ـ وزیری.

☐ کتابنامه ۵۷ـ۵۵ (فهرست کتب منتشره)

تهیه و تنظیم: اداره کل مطبوعات و نشریات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۲۷۳ص ـ ۵۰۰ریال ـ قطع وزیری.

هنر

☐ انقلاب سنگها (مجموعه طرح وکاریکاتور)

طراحان: حبیب صادقی و محسن نجفی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات ـ ۱۴۰۰ ریال.

نشریات تازه

☐ رسانه ـ (فصلنامه مطالعاتی و تحقیقاتی در وسایل ارتباط جمعی)

سال اول ـ شماره ۱ ـ بهار ۶۹ ـ ۵۰۰ ریال.

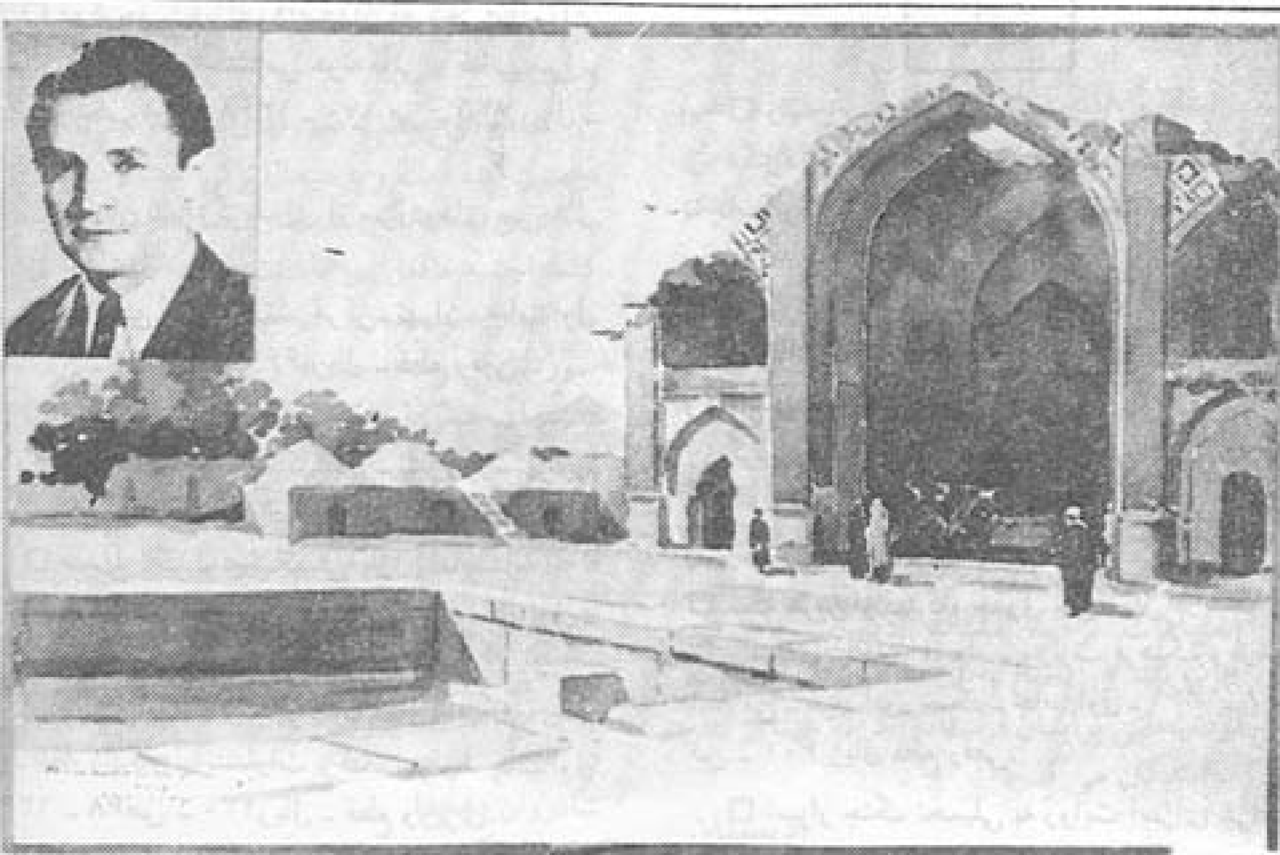
نقدحال مطبوعات ایران از زبان استادان و اهل فن، ارتباطات بین‌الملل، گزارش ویژه، گزارش یك تحقیق، چاپ در ایران و شوخ طبعان مطبوعات ایران از جمله مطالب مندرج در اولین شمارهٔ فصلنامهٔ رسانه به شمار می‌رود.

☐ میراث فرهنگی

سازمان میراث فرهنگی کشور ـ سال اول ـ شماره اول ـ تیر ماه ۱۳۶۹ـ ۳۰۰ ریال.

اولین شماره میراث فرهنگی انتشار یافت. مطالب این نشریه در زمینه‌های مشخص باستانشناسی، مردم شناسی، تاریخ و مدنیت، معماری و شهرسازی، هنرهای سنتی و موزه‌هاست.

سلطانیه، نقوش اساطیری در پارچه‌های آل بویه، بی گردی در مسجد رباط زیارت و... معرفی موزه شاهرود از جمله مطالب این شماره «میراث فرهنگی» است.



نمایشگاه مجموعه آثار نقاشی آبرنگ استاد فقید میکائیل (میشا) شهبازیان و تجلیل از آن زنده یاد از تاریخ ۳۰ شهریورالی ۲۰ مهر ساعت ۱۰ صبح الی ۷ بعدازظهر در محل هتل هما (شرایتون سابق) میدان ونك خیابان شهید خدامی (بیژن سابق).

